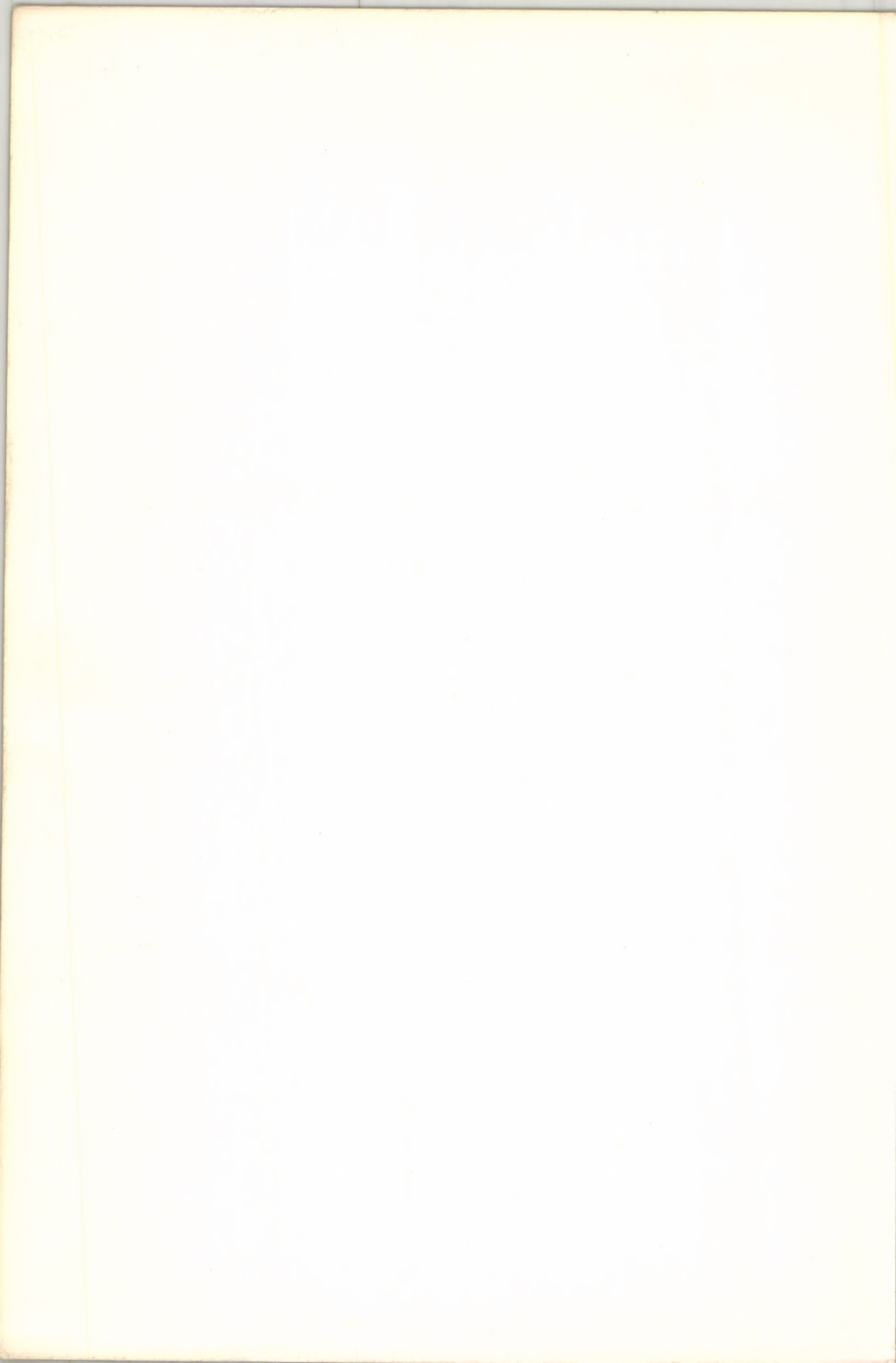


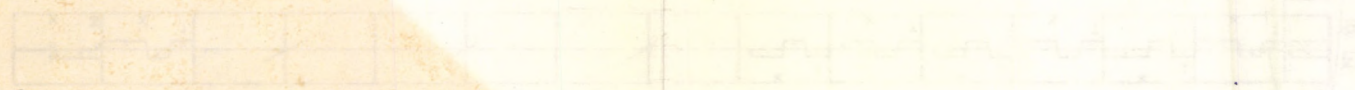
TÁNCSTUDOMÁNYI TANULMÁNYOK



XXI.TÁBLA

The image displays a musical score for a piece titled "6.UGRATÓS". The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as $\text{♩} = 200$. The notation is highly complex, featuring a series of vertical stems and horizontal lines that represent rhythmic values. Below the main notation, there is a series of rhythmic symbols, including circles with dots, which likely represent specific rhythmic patterns or accents. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the overall structure suggests a highly rhythmic and possibly improvisational piece.

6.UGRATÓS



Handwritten text, possibly a signature or page number, located at the bottom right of the page.

I. TÁBLA

KOREOGRÁFIAI EGYSÉGEK

A KALLÓ

I. 2-3-3 | 2-3-3 | 2-3-2 | 3-3-3

II. 2-3-3 | 3-5(2-3) | 3-5(2-3) | 3-5(2-3)

III. 2-3-3 | 2-3-3 | 2-3-3 | 2-3-3

IV. 2-3-3 | 3-2-3 | 3-2-3 | 3-3-3 | 2-3

V. 2-3-3 | 3-2-3 | 3-2-3 | 3-5(2-3)

VI. 2-3-3 | 4-4 | 4-4 | 3-2-2

VII. 3-3-3 | 4-3 | 4-3 | 4-3

VIII. 2-3-3 | 3-2-3 | 3-2-3 | 2-3-3

IX. 2-3-3 | 3-2 | 2-3-2 | 2-3-2 | 2-3

X. 2-3-3 | 2-2-4 | 2-2-4 | 3-2-3

XI. 2-3-3 | 4-4 | 4-4 | 4-4

XII. 2-3-3 | 4-4 | 4-4 | 3-2-3

JELMAGYARÁZAT

A-Ü: a hangjegyek fölötti/alatti jelek magyarázatát lásd a VI. táblán
 ♪ = zenei hangsullal egybeeső kezdés

B MÁTYÁS

I. 2-3-3 | 4-3 | 4-3 | 4-4

II. 2-3-3 | 4-4 | 4-4 | 3-5(2-3)

III. 2-3-3 | 4-4 | 4-4 | 4-3-2

IV. 4-3 | 3-2-3 | 3-2-3 | 3-3-3

V. 2-3-3 | 2-3-3 | 3-2-3 | 2-5(2-3)

VI. 2-3-3 | 4-4 | 4-4 | 4-4

*A tagolás a 2-részben a lábgesztus szerint történt.

D KALLÓ

	N.E.Sz.	K.E.Sz.	N.E. ♪	K.E. ♪+♪	Összes ♪+♪
I.	4	12	1	4	5
II.	4	9	—	4+3	4+3
III.	4	12	—	4	4
IV.	5	12	2	5	7
V.	4	11	—	6+1	6+1
VI.	4	10	—	3	3
VII.	4	9	1	7	8
VIII.	4	12	—	6	6
IX.	5	13	2	5	7
X.	4	12	—	3	3
XI.	4	9	—	1	1
XII.	4	10	—	3	3
	50	131	6	51+4	57+4

arány 131:61 ≈ 2:1

C FEKETE

I. 3-3-2 | 3-3-2 | 3-3-2 | 3-5(2-3)

II. 2-3-3 | 2-3-3 | 2-3-4 | 4-3

III. 2-3-3 | 4-4 | 4-4 | 3-5(2-3)

IV. 2-3-3 | 3-3-2 | 3-3-2 | 4-4

V. 2-3-3 | 4-4 | 4-4 | 2-3-3

VI. 2-3-3 | 4-4 | 4-4 | 4-4

VII. 2-3-3 | 4-4-4 | 4-4-4

E MÁTYÁS

	N.E.Sz.	K.E.Sz.	N.E. ♪	K.E. ♪+♪	Összes ♪+♪
I.	4	9	—	5	5
II.	4	9	—	2+1	2+1
III.	4	10	—	1	1
IV.	4	11	1	6	7
V.	4	11	4	3+1	7+1
VI.	4	9	—	1	1
	24	59	5	18+2	23+2

arány 59:25 = 2:1

F FEKETE

	N.E.Sz.	K.E.Sz.	N.E. ♪	K.E. ♪+♪	Összes ♪+♪
I.	4	11	—	4+1	4+1
II.	4	11	1	4	5
III.	4	9	—	2+1	2+1
IV.	4	11	—	3	3
V.	4	10	—	2	2
VI.	4	9	—	1	1
VII.	3	9	—	1	1
	27	70	1	17+2	18+2

arány 70:20 = 3:5:1

JELMAGYARÁZAT (folyt.)

♪ = zenei hangsullal egybeeső kezdés a kis egység belső tagolásában

D-P: N.E.Sz. = nagy egységek száma

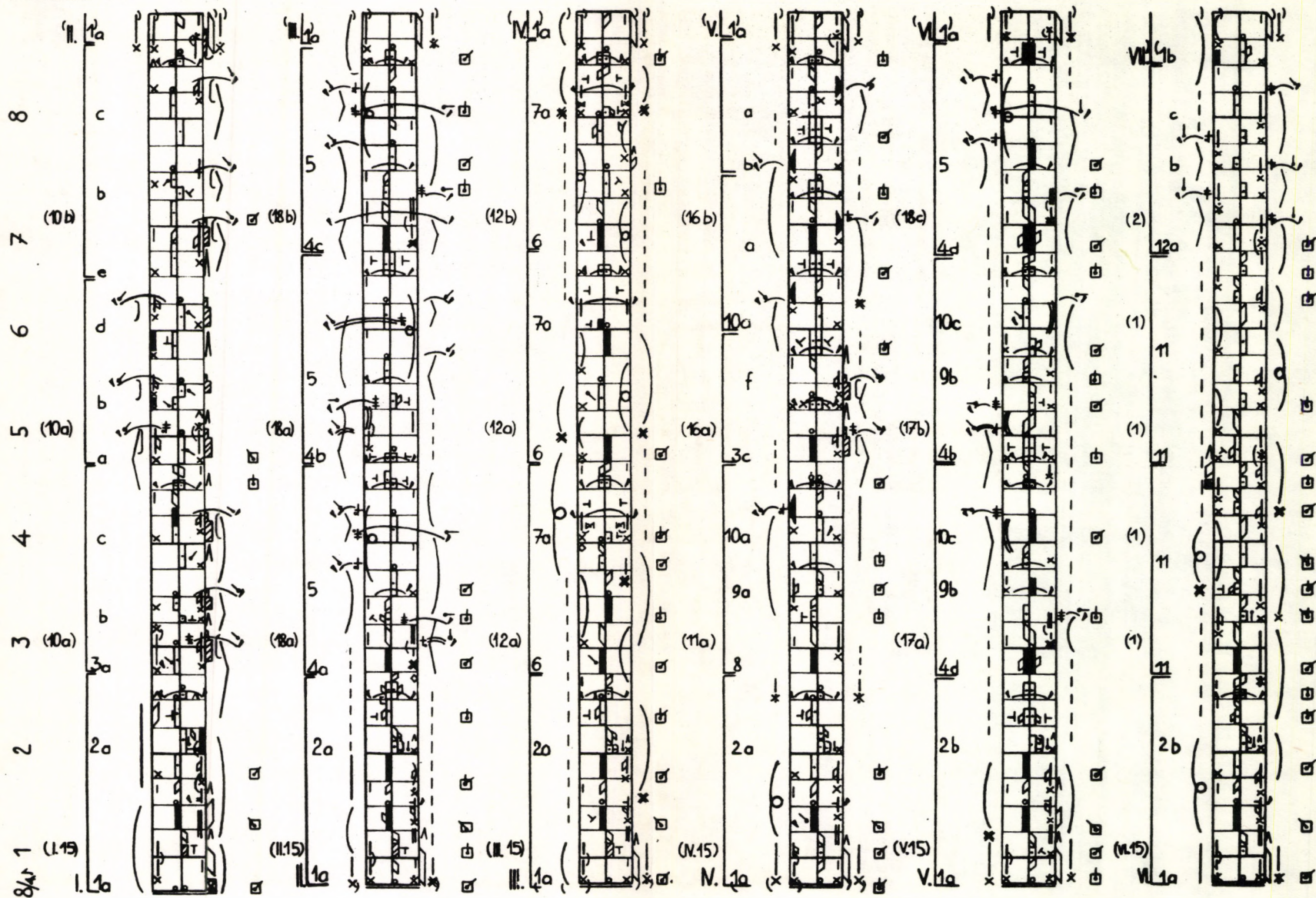
K.E.Sz. = kis egységek száma

N.E. ♪ = nagy egységek zenei súlyra kezdése

K.E. ♪+♪ = kis egység + belső tagolás zenei súlyra kezdése

KALLÓ (1)

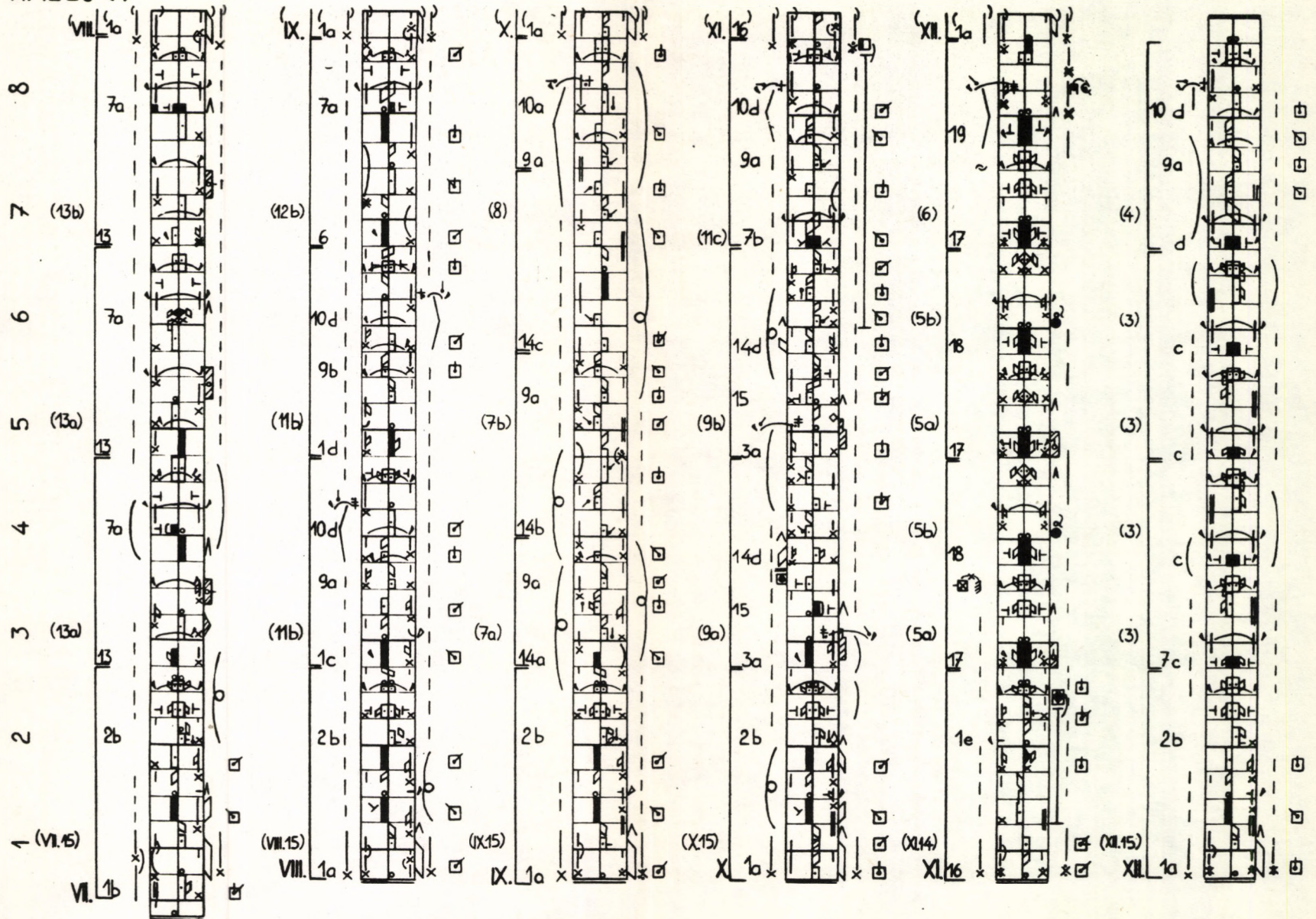
II. TÁBLA



1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100

III. TÁBLA

KALLÓ (2)



KVGTQ (3)

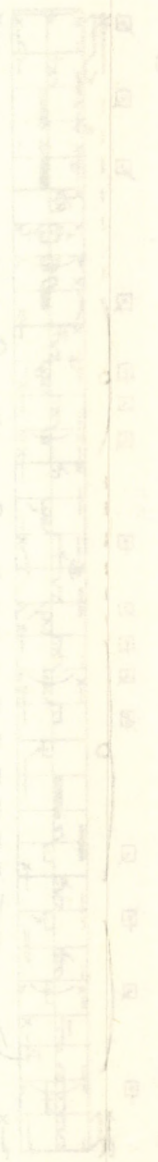
8 7 6 5 4 3 2 1



SP1 (NP)



SP1 (NP)



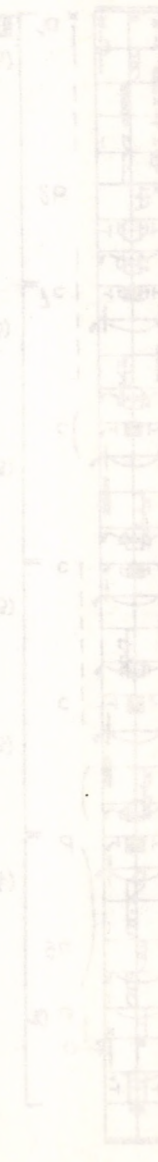
SP1 (NP)



SP1 (NP)



SP1 (NP)



SP1 (NP)



IV. TÁBLA

MÁTYÁS

The musical score for 'Mátyás' (IV. Tábla) is presented in two systems. The first system covers measures 1 through 10, and the second system covers measures 11 through 18. The notation is written on a grand staff, with each system consisting of two staves. The score includes various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings. The measures are numbered on the left side of the staves. The first system is labeled 'M. 1a' and 'M. 1b' at the beginning, and the second system is labeled 'M. 11a' and 'M. 11b' at the beginning. The score is labeled 'MÁTYÁS' and 'IV. TÁBLA'.

*Az I. szakasz 1-5. m.-a kiegészítés; az eredeti partitúra a 2. ütem 6. m.-ával kezdődik.

FEKETE

8/3 1 2 3 4 5 6 7 8

4b 5 6 7 8 9 10

4b 5b 6 7 8 9 10 11 12

4b 5a 6 7 8 9 10 11 12 13a

4b 5c 6 7 8 9 10 11 12 13a 14a

4b 5a 6 7 8 9 10 11 12 13a 14a 15a

4b 5a 6 7 8 9 10 11 12 13a 14a 15a 16a

V. TÁBLA

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and bar lines. A large bracket is drawn under the first few measures.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. It features similar note values and rests as the first system.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation is dense with notes and rests, typical of a musical score.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values and rests, with some measures containing multiple notes.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation is consistent with the previous systems, showing a continuous musical piece.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values and rests, with some measures containing multiple notes.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values and rests, with some measures containing multiple notes.

ALBA

ALBA

KALLÓ

VI. TÁBLA

1 2 3 4 5 6 7 8

I. (15) (10a) (10a) (10b)

II. (15) (18a) (18a) (18b)

III. (15) (12a) (12a) (12b)

IV. (15) (11a) (16a) (16b)

V. (15) (17a) (17b) (18c)

VI. (15) (1) (1) (1) (1) (2)

SZINKÓPÁK

	1	2	3	4	5	6	7	8	Összes
I	-	-	-	-	-	-	-	-	3 - 3
II	-	-	-	-	-	-	-	-	4 - 4
III	-	-	-	-	-	-	-	-	1 6 7
IV	-	-	-	-	-	-	-	-	5 1 6
V	-	-	-	-	-	-	-	-	2 2 4
VI	-	-	-	-	-	-	-	-	2 4 6
VII	-	-	-	-	-	-	-	-	1 - 1
VIII	-	-	-	-	-	-	-	-	3 2 5
IX	-	-	-	-	-	-	-	-	1 1 2
X	-	-	-	-	-	-	-	-	4 - 4
XI	-	-	-	-	-	-	-	-	1 7 8
XII	-	-	-	-	-	-	-	-	6 - 6
	33	23	56						

J: ♩ = 436:56 = 24:1

J: ♩ = 469:23 = 73:1

JELMAGYARÁZAT a VI.-VII. táblához
 Mindegyik szakasz 7 sorból áll a VI., 6 sorból a VII. táblán (utóbbinál a 2. sor = 1. sor stb.)

1. Martin motívumtípus számai
2. A koreográfiai motívumszámok
3. A frontváltások (a táncírási frontjeleinek pozíciójelei)
4. A szakasz komplex ritmusa
5. A lépések/ugrások ritmusa (az ún. súlyfázis-ritmusa)
6. A lépés-/ugrástípusok támasztékmutatója
7. A függőleges amplitudó-görbe

A 4. sorhoz hangjegyek fölött

= taps; > = csapásolás
 hangjegyek alatt
 = dobantás; . = földérintés
 = toppantás
 = egyes bokázó; < = páros bokázó

A 6. sorhoz

- 1 = sötét
 - 2 = jété (ha 1, 2 vagy 2 előzi)
sissonne (ha 3 vagy 2 előzi)
 - 3 = assemblé (ha 1, 2 vagy 2 előzi)
temps levé (ha 3 vagy 2 előzi)
 - 2 = lépés
 - 3 = pozícióba lépés
 - 32 vagy 32 = testsúly áthelyezése a fázis időtartama alatt
 - 34 = féltérdre térdelés
 - 34 2/34 2 = féltérdből testsúly áthelyezése álló pozícióba, ill. egy lábra
- (folytatás a VII. táblán)

1 2 3 4 5 6 7 8

VI. (15) (13a) (13a) (13b)

VII. (15) (11b) (11b) (12b)

IX. (15) (7a) (7b) (8)

X. (15) (9a) (9b) (11c)

XI. (14) (5a) (5b) (5a) (5b) (6)

XII. (15) (3) (3) (3) (3) (4)

MÁTYÁS

1 2 3 4 5 6 7 8

I. 1a 2a 3 4a 5 4b 5a b

II. 1a 2a 16 7a 16 7a 18 9

III. 1a 2a 10 10 7b 11a

IV. 1b 2b 12a b c 1a b c 13 14a

V. 15 16 14b 15 16 14b 17 14b 15 18

VI. 1a 2a 19a a b c 7b 11b

VII. TÁBLA

SZINKÓPÁK MÁTYÁS

	1	2	3	4	5	6	7	8	összes	
I.	✓								3	1 4
II.	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	3	6 9
III.	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	1	4 5
IV.	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	4	7 11
V.	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	2	1 3
VI.	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	4	2 6
									17	21 38

J: J = 58:38 = 15:1
J: J = 75:21 = 35:1

FEKETE

	1	2	3	4	5	6	7	8	összes	
I.	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	4	4
II.	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	3	5 8
III.	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	9	2 11
IV.	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	4	2 6
V.	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	2	6 8
VI.	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	4	5 9
VII.	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	4	6 10
									30	26 56

J: J = 56:56 = 1:1
J: J = 80:26 = 33:1

JELMAGYARÁZAT folyt.

A 7. sorhoz

--- vonal a középszint (talpon, féltalpon normális térdtartás)

Alatta az első "a" a kis, a második a mély térdhajlítás szintje. Pöblötte az első "a" a lábujjon állás, a második a magasabb, a harmadik a magas ugrás szintje.

A szinkópa táblázatok jelei

- = sulyritmus-szinkópa
○ = a komplex ritmus szerinti un. "tényleges" szinkópa
Egy négyzet = egy ütem (a felső sorban látható az ütem sor-száma)

A táblázat alatt

1. sor: a tánc nem szinkópás
J-ekben kifejezett időtartamnak a viszonya a kétféle szinkópához; 2. sor: ua., de csak a "tényleges" szinkópához viszonyítva.

FEKETE

1 2 3 4 5 6 7 8

I. 1b 2a b 14b 2c d 14c 2c d 14b 3 1

II. 4a 5a 6 7 6 8 9 10

III. 4b 5b 11a a 1a o 1b 12

IV. 4b 5a 14d 2c d 14d 2c d 13a b

V. 4b 5c 14a a k 1a b k 1c 15

VI. 4b 5a 16a b 1a c 17 4c

VII. 4b 5a 18a b c 14d 19 1

*Az 1-5. ♪ kiegészítés; az eredeti partitúra a 6. ♪-dal kezdődik.



ECG STRIP ANALYSIS

STANDARD 12-LEAD ECG

Lead	Rate (b/min)	Rhythm	PR Interval (sec)	QRS Duration (sec)	QT Interval (sec)	QTc Interval (sec)
I	60	Regular	0.16	0.08	0.38	0.38
II	60	Regular	0.16	0.08	0.38	0.38
III	60	Regular	0.16	0.08	0.38	0.38
aVR	60	Regular	0.16	0.08	0.38	0.38
aVL	60	Regular	0.16	0.08	0.38	0.38
aVF	60	Regular	0.16	0.08	0.38	0.38
V1	60	Regular	0.16	0.08	0.38	0.38
V2	60	Regular	0.16	0.08	0.38	0.38
V3	60	Regular	0.16	0.08	0.38	0.38
V4	60	Regular	0.16	0.08	0.38	0.38
V5	60	Regular	0.16	0.08	0.38	0.38
V6	60	Regular	0.16	0.08	0.38	0.38

ECG STRIP ANALYSIS

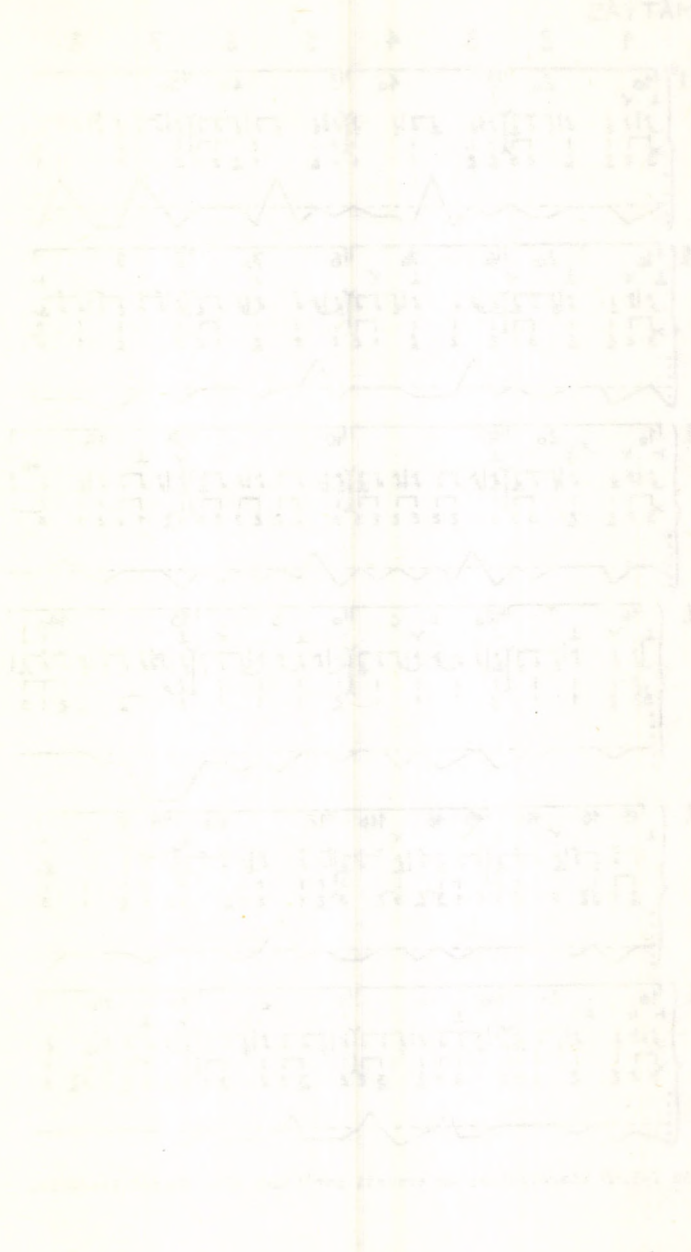
STANDARD 12-LEAD ECG

ECG STRIP ANALYSIS

STANDARD 12-LEAD ECG

ECG STRIP ANALYSIS

STANDARD 12-LEAD ECG



VIII. TÁBLA A TÁNCOK MOTIVUMAI

A KALLÓ

t.	5	5	3	3	3	3	3	2	4	3	2	2	2	3	3	3	2	5	3	3	3	4	3	2	2	2	3	2	3	3	3	3-2-2	4	3	4	6	4	2	4	3	3	3	
m.	1a	b	c	d	e	2a	b	3a	b	c	d	e	f	4a	b	c	d	5	6	7a	b	c	d	8	9a	b	10a	b	c	d	11	12abc	13	14a	b	c	d	15	16	17	18	19	
I.	K	-	-	-	-	K	-	G	$\frac{9}{2}$	$\frac{9}{2}$	G	Z	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
II.	K	-	-	-	-	K	-	-	-	-	-	-	-	G	Z	G	-	$\frac{9}{2}$	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
III.	K	-	-	-	-	K	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	$\frac{9}{2}$	$\frac{9}{2}$	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
IV.	K	-	-	-	-	K	-	-	G	-	-	G	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	G	G	-	$\frac{9}{2}$	Z	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
V.	K	-	-	-	-	K	-	-	-	-	-	-	-	G	-	$\frac{9}{2}$	Z	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
VI.	K	-	-	-	-	K	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
VII.	-	K	-	-	-	K	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	$\frac{9}{2}$	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
VIII.	K	-	G	G	-	K	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Z	Z	-	-	-	-	-	G	G	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
IX.	K	-	-	-	-	K	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
X.	K	-	-	-	-	K	G	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
XI.	-	-	-	-	K	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
XII.	K	-	-	-	-	K	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	

STRUKTURA

1. Szakasz	2. Tánc
I.AB ₁ B ₂ B ₃ (8-8-7-9)	A
II.AB B B	aB
III.AB B B	aC
IV.AB ₁ D C ₁ C ₂ (8-8-5-6-5)	aDa
V.AB ₁ B ₂ B ₃ C	aBD
VI.AB B B C (8-8-8-7)	aE
VII.AB B B (9-8-8-8)	aFC
VIII.AB ₁ B ₂ C	aCDa
IX.AB ₁ B ₂ B ₃ C (8-5-7-7-5)	aGD
X.AB B C	aACDG
XI.AB B B C	aH
XII.AB B B C	aCd

B MÁTYÁS

t.	3	3	3	3	4	4	3	4	3	3	5	7	3	3	5	7	3	3	2	3	4	3	4	4	4			
m.	1a	b	2a	b	3	4a	b	5a	b	6	7a	b	8	9	10	11a	b	12abc	13	14a	b	15	16	17	18	19a	b	c
I.	K	-	K	-	G	G	G	Z	Z																			
II.	K	-	K	-	-	-	-	G	G	-	Z	Z																
III.	K	-	K	-	-	-	-	-	-	-	Z	-	-	G	Z													
IV.	-	K	-	K	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	G	Z	Z										
V.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	G	G	5	G	G	Z					
VI.	K	-	K	-	-	-	-	-	-	-	Z	-	-	-	-	Z	-	-	-	-	-	-	-	-	-	G	G	G

STRUKTURA

1. Szakasz	2. Tánc
I.AB ₁ B ₂ C	A
II.AB B C	aB
III.AB B C (8-8-8-9)	aCb
IV.AB B C (7-8-8-9)	aD
V.A ₁ A ₂ B ₁ A ₂ A ₂ C (8-8-8-7)	Ea
VI.AB ₁ B ₂ C	aFc

JELMAGYARÁZAT

A-C táblázatok

t. = tagszám

m. = motívum

K = kezdő funkció

G = gerinc

Z = záró pozíció

Z = záró funkció

G/Z = gerinc és záró pozíció

Γ = a motívum számánál/behelyezését a zárt végződés jele

* = összekötő motívum

A strukturánál a U-jel a záró funkció jele.

C FEKETE

t.	3	3	3	3	3	2	3	4	4	4	4	3	3	3	5	3	4	4	3	4	2	5	3	3	4	3	3	3	3	3	3	3	3	3	4	3-3-3	5
m.	1a	b	c	d	2a	b	c	d	3	4a	b	c	d	5a	b	c	d	6	7	8	9	10	11a	b	12	13a	b	14a	b	c	15	16a	b	c	17	18abc	19
I.	G	$\frac{9}{2}$	G	G	G	G	G	Z	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
II.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
III.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
IV.	-	-	-	G	-	-	G	G	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
V.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
VI.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
VII.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

STRUKTURA

1. Szakasz	2. Tánc
I.A ₁ A ₂ A ₃ A ₄	A
II.AB B ₁ C ₁ D (8-8-9-7)	B
III.A B ₁ B ₂ B ₃ B ₄ C	bC
IV.AB B C	bAD
V.AB B ₁ B ₂ B ₃ C	bE
VI.A ₁ A ₂ A ₃ A ₄ C ₁	bFb
VII.AB A ₁ C (8-12-10)	bGb

IX.TÁBLA

UGRÁS- ÉS LÉPÉSTÍPUSOK

MÁTYÁS

KALLÓ

	#	G	U	L	J	S	A	S	i	T	2	3	U : L	R.T.
I.	9	24	2	3	1	1					15	2	1 : 2.4	180
K	1	6	1	2							2	1	1 : 1	180
GZ	8	18	1	1	1	1					13	1	1 : 3.5	180
II.	10	24	4	8	4						4	1	3 : 1	158
K	1	6	1	2							2	1	1 : 1	180
GZ	9	15	3	3	4						2		6.5 : 1	150
III.	3	21	7	2	3	3	2	4			8	1	1.4 : 1	165
K		6	1	2							2	1	1 : 1	180
GZ	3	15	4			3	3				3	4	1 : 1	150
IV.	8	22	3	3	7						8	1	1.4 : 1	165
K	1	6	1	2							2	1	1 : 1	180
GZ	7	16	2	1	7						6		1.7 : 1	160
V.	5	23	8	3	5	3	3	1			22	1	22 : 1	172
K		6	1	2	1	1	1				5	1	5 : 1	180
GZ	5	17	7	1	4	3	2				17	0	17 : 0	170
VI.	3	23	18	2	1	1					1		22 : 1	172
K	1	6	2	2	1						1		5 : 1	180
GZ	2	17	2			1					17	0	17 : 0	170
VII.	6	22	4	5	1	1	4	4	3		2	1	2.1 : 1	165
K		7	2	2	1	1	1				6	1	6 : 1	210
GZ	6	15	2	3		1	3	3			1	5	1 : 5	150
VIII.	5	23	9	4	3	3	2	1	1		10	1	10 : 1	172
K	1	6	1	2	1	1	1				5	1	5 : 1	180
GZ	4	17	8	2	2	3	1				1	16	1 : 1	170
IX.	2	27	20	2	2	1	1	1			26	1	26 : 1	202
K	1	6	1	2	1	1	1				5	1	5 : 1	180
GZ	1	21	19		1	1					21	0	21 : 0	210
X.	5	27	13	2	3	4	1	2	2		5	7	5.7 : 1	202
K	1	7	1	2	1	1	2				2	5	2 : 5	210
GZ	4	20	12	2	3	1					2	9	1 : 1	200
XI.	4	20	2	2	1						20	0	20 : 0	150
K	1	5	2	2	1						5	0	5 : 0	150
GZ	3	15									15	0	15 : 0	150
XII.	7	24	4	2	2	5	6	1	4		3	8	3.8 : 1	180
K	1	6	1	2	1	1	1				5	1	5 : 1	180
GZ	6	18	3	1	5	5	4				3	5	3.5 : 1	180
	6	27	9	4	3	8	2	3	5	4	0	18	3.8 : 1	173

	#	G	U	L	J	S	A	S	i	T	2	3	U : L	R.T.
I.	8	18	2	4	2	1	3	6			2		2 : 1	135
K	1	5	1	1	1						2		1.5 : 1	150
GZ	7	13	1	2	1	1					4		2.2 : 1	130
II.	6	19	6	3	2	1	1	6			2		2.1 : 1	143
K	1	5		1	1	1					2		1.5 : 1	150
GZ	5	14	4	3	1						4		2.5 : 1	140
III.	25	9	1	4	3	6	2				11	1	11 : 1	188
K	5		1	1	1						2		1.5 : 1	150
GZ	20	9	1	3	2	5					20	0	20 : 0	200
IV.	7	16									5		2.2 : 1	120
K	1	3		2							1		2 : 1	90
GZ	6	13		7	2						4		2.2 : 1	130
V.	9	19	1	4	7	1					3	2	2.8 : 1	143
VI.	5	22	3	1	2	4	3	4	5		1	4	1.4 : 1	165
K	1	5			1	1	2	1			1	1	1 : 1.5	150
GZ	4	17	3	1	2	3	2	2	4		1	8	1 : 8	170
	35	19	21	23	19	10	13	26	7		2	6	2.6 : 1	149

FEKETE

	#	G	U	L	J	S	A	S	i	T	2	3	U : L	R.T.
I.	11	20	2	2	7	3	4	2			9	1	9 : 1	150
II.	17	3	3	3	2	4	1	1			7	5	7.5 : 1	128
K		5		2		1	1	1			1	5	1 : 5	150
GZ	12	3	1	3	2	1					12	0	12 : 0	120
III.	10	18	5	8	1	1					2	1	5 : 1	135
K		5		2		1	1	1			1	1	1.5 : 1	150
GZ	10	13	5	6	1						1	12	1 : 12	130
IV.	10	18	1	2	4	2	5	2	1		5	1	5 : 1	135
K	1	5		2		1	1	1			1	5	1 : 5	150
GZ	9	13	1	4	2	3	2	1			12	1	12 : 1	130
V.	12	11	3	2	1	1	3				6	1	6 : 1	158
K	1	4		2	1						1		3 : 1	120
GZ	17	11	1	1	1	1	1				2		7.5 : 1	170
VI.	3	22		3	4	8	6	1			2	1	2.1 : 1	165
K	1	5		2		1	1	1			1	5	1 : 5	150
GZ	2	17		1	4	6	1	5			2	4	2 : 4	170
VII.	3	19	2	7	1	1	6	2			1	4	1.4 : 1	143
K	1	5		2		1	1	1			1	5	1 : 5	150
GZ	2	14	2	5		1	5	1			13	1	13 : 1	140
	38	13	24	28	21	10	24	22	6		3	8	3.8 : 1	145

JELMAGYARÁZAT

A függőleges rovatok balról jobbra: sfG = sforzato gesztus (két szimultán gesztus értéke = 1); UL = ugrás+lépés fázisszáma; J = jeté; So = soté; A = assemblé; Si = sissonne; T = temps levé; 2 = lépés; 3 = pozícióba lépés; U:L = az ugrások számának viszonya a lépésekéhez; R.T. = relatív tánctempó.

Szakaszonként 3 vizezintes rovat van (amelyikben nincs K-rész, ott csak egy). Az 1. rovatban a szakasz sorszáma, majd a függőleges rovatoknak megfelelő számadatok láthatók az egész szakaszra vonatkozóan. A 2. sorban mindez csak a K-, a 3. sorban a GZ-részre vonatkozik. A \square -jel a magas ugrást jelöli.

A táblázatok alján az ill. rovat számadatainak összesítése, az "U:L" rovat alján annak átlag arányszáma, a "R.T." rovat alján az átlagos relatív tánctempó látható.

A táblázatok három/két részre tagolása és a rovatcímek újbóli kiírása kizárólag a leolvasást kívánja segíteni.

X.TÁBLA

"ELSŐ FÉLPÁR"

	1.SŰRŰ TEMPÓ	2.RITKA TEMPÓ	3.VERBUNK	4.MAGYAR
MŰFAJ	1,2,~♩	1,2,~♩	1,2,~♩	2♩ - 2♩,~
TÉRFORMA	• • • • •	• • • • •	• • • • •	• • • • •
ÖSSZEFOGÓDZÁS	-	-	-	x, -
HALADÁSI IRÁNY	• • •	• • •	• • •	○ • •
TEMPÓ Mm. ♩ =	130 - 140	80 - 90	120 - 160	126 - 150
ELŐADÁSMÓD	hangszeres	hangszeres	hangszeres	vokális-hangszeres
ÜTEM	2/4	2/4	4/4	4/4
RITMUSKISÉRET				
DALLAMRITMUS				
DALLAMRITMIKAI TÍPUS	izopodikus (4)	izopodikus (4)	izopodikus (4)	heteropodikus (4,6)
DALLAMKÉSZLET	2 - 3	5 - 6	2 - 3	több dallam
TÁNCRITMUS				
ZÁRÓRITMUS				
MOTIVUMOK	séta, kopogó, bokázó, csapás	séta, lábfordítás-körzés, bokázó, csapás	séta, kopogó, bokázó, csapás	séta, forgás, dobogós, bokázás, figurázás
KÖTÖTTSÉG	kötött, félig kötött	kötött, félig kötött	kötött, félig kötött	félig kötött
IDŐTARTAM	3'	5' - 6'	3'	15'
TÁNCSEKASZ	izopodikus (8) aaab	izopodikus (8) aaab, abab _v , aabc	izopodikus (4) aaab	heteropodikus (6,8,12,16) aaaa, aaab
TÁNCSTRUKTURA	♩: A B C : ♩	♩: A B C : ♩	♩: A B C : ♩	♩: A B ₁ B ₂ B ₁

XI. TÁBLA

"MÁSODIK FÉLPÁR"

	5. LASSÚ	6. LASSÚ CSÁRDÁS	7. CSÁRDÁS	8. PORKA	9. HÉTLÉPÉS
MŰFAJ	~ 60	~ 60	~ 60	~ 60	~ 60
TÉRFORMA					
ÜSSZEFOGÓDZÁS					
HALADÁSI IRÁNY	~ . . . ↑	~ . . .	~ . . .	~	~
TEMPÓ Mm ♩ =	40 - 80	120	120 - 130	130 - 170	96 - 126
ELŐADÁSMÓD	vokális-hangszeres	vokális-hangszeres	hangszeres	hangszeres	hangszeres
ÜTEM	$\frac{5+5}{8}$	4/4	2/4	2/4	2/4
RITMUSKISÉRET					
DALLAMRITMUS					
DALLAMRITMIKAI TIPUS	heteropodikus (2,3,4)	heteropodikus (2,3)	izopodikus (4)	izopodikus (4)	izopodikus (4)
DALLAMKÉSZLET	8 - 10	3 - 4	több dallam	5 - 6	2 (állandó)
TÁNCRITMUS					
ZÁRÓRITMUS	—	—		—	—
MOTIVUMOK	séta (kétlépés)	séta (kétlépés)	egylépés, dobogós, félfordulás, forgás	kopogó, forgás	séta, kétlépés, forgás, kopogó
KÖTÖTTSÉG	kötött	~	~	kötött	kötött
IDŐTARTAM	5' - 6'	2' - 3'	15' - 20'	6' - 8'	4' - 5'
TÁNCZAKASZ	—	—	aaaa..., aaaa...b	—	—
TÁNCSTRUKTÚRA	aaaaaa...	aaaaaa...	♩: A B ₁ B ₂ B ₁ ♩	aaaaaa...	♩: aabb ♩

XII. TÁBLA

The musical score is presented on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as 180 beats per minute (180). The melody is written in a continuous line, while the accompaniment is represented by a series of rhythmic symbols and notes below the staff. The score is divided into two main sections by a double bar line. The first section contains a melody of eighth and sixteenth notes, followed by a complex rhythmic pattern. The second section continues the melody and accompaniment, with the accompaniment becoming more intricate, featuring various rhythmic values and symbols.

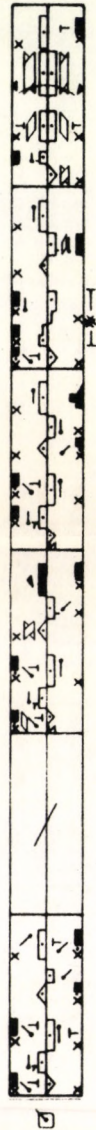
1. CSÜRDÖNGÖLŐ (1)

CHORUS

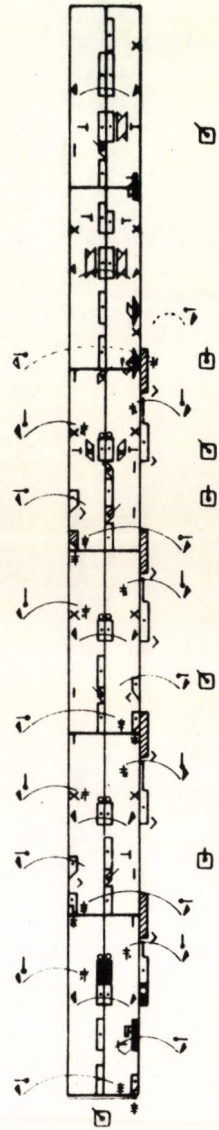
A handwritten musical score for a chorus, consisting of six staves of music. The notation is in a single system, with each staff containing a line of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a cursive, handwritten style. The staves are connected by a single horizontal line. The paper is aged and yellowed, with some visible staining and wear.

ALBAT

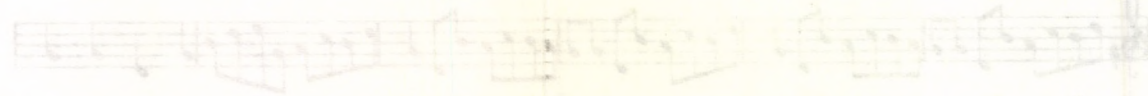
XIII. TÁBLA



1. CSÜRDÖNGÖLÖ (2)

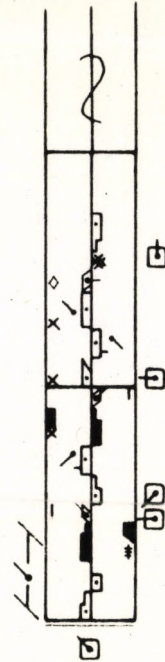
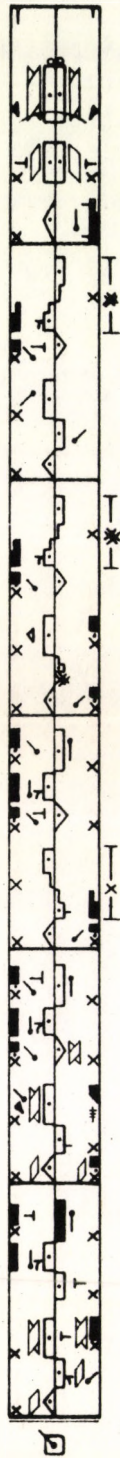


ALBATROSS



ALBATROSS (S)

XIV. TÁBLA



1. CSÜRDÖNGÖLŐ (3)

XIV TÁBLA



1 CSÜRDONGOLÓ (3)

XV. TÁBLA

$\text{♩} = 180$

1. TÁBLA

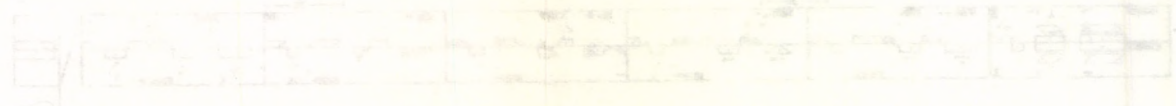
2. TÁBLA

2. CSÜRDÖNGÖLŐ (1)

Земельного (1)

3. 3/4

3. 3/4



А. Б. А. 1/2

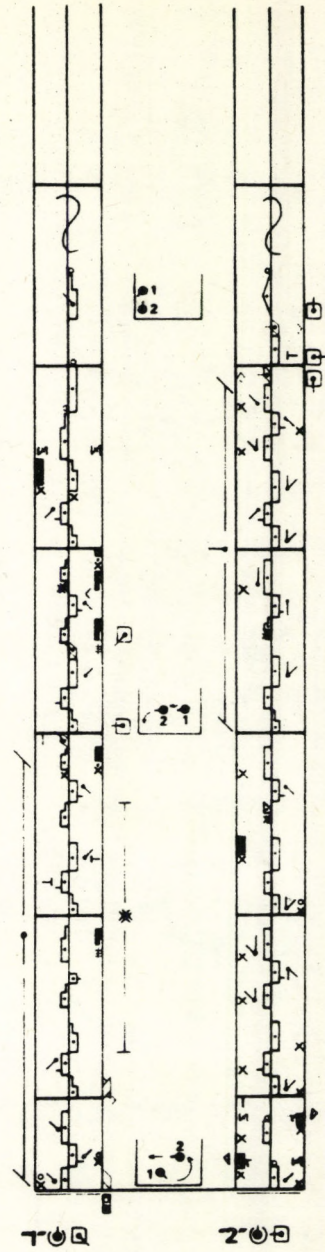
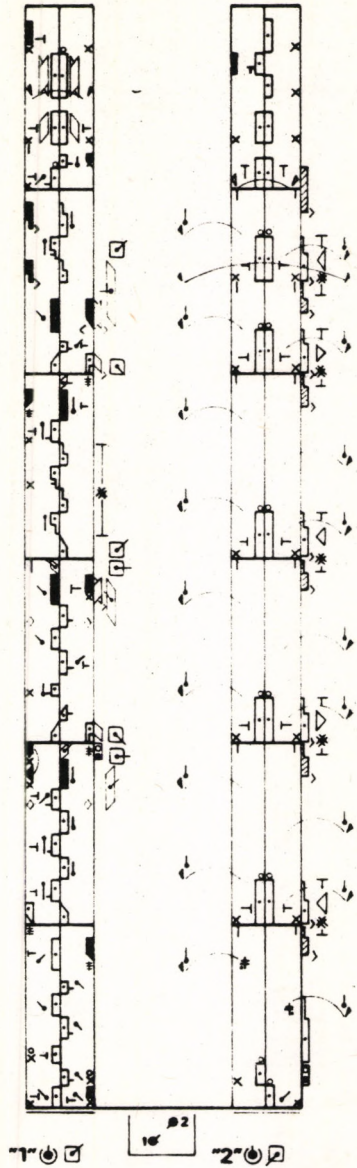
XVI. TÁBLA

2.CSÜRDÖNGÖLŐ (2)

TABLE IX

1	2	3	4	5	6
1	1	1	1	1	1
2	2	2	2	2	2
3	3	3	3	3	3
4	4	4	4	4	4
5	5	5	5	5	5
6	6	6	6	6	6
7	7	7	7	7	7
8	8	8	8	8	8
9	9	9	9	9	9
10	10	10	10	10	10
11	11	11	11	11	11
12	12	12	12	12	12
13	13	13	13	13	13
14	14	14	14	14	14
15	15	15	15	15	15
16	16	16	16	16	16
17	17	17	17	17	17
18	18	18	18	18	18
19	19	19	19	19	19
20	20	20	20	20	20
21	21	21	21	21	21
22	22	22	22	22	22
23	23	23	23	23	23
24	24	24	24	24	24
25	25	25	25	25	25
26	26	26	26	26	26
27	27	27	27	27	27
28	28	28	28	28	28
29	29	29	29	29	29
30	30	30	30	30	30
31	31	31	31	31	31
32	32	32	32	32	32
33	33	33	33	33	33
34	34	34	34	34	34
35	35	35	35	35	35
36	36	36	36	36	36
37	37	37	37	37	37
38	38	38	38	38	38
39	39	39	39	39	39
40	40	40	40	40	40
41	41	41	41	41	41
42	42	42	42	42	42
43	43	43	43	43	43
44	44	44	44	44	44
45	45	45	45	45	45
46	46	46	46	46	46
47	47	47	47	47	47
48	48	48	48	48	48
49	49	49	49	49	49
50	50	50	50	50	50
51	51	51	51	51	51
52	52	52	52	52	52
53	53	53	53	53	53
54	54	54	54	54	54
55	55	55	55	55	55
56	56	56	56	56	56
57	57	57	57	57	57
58	58	58	58	58	58
59	59	59	59	59	59
60	60	60	60	60	60
61	61	61	61	61	61
62	62	62	62	62	62
63	63	63	63	63	63
64	64	64	64	64	64
65	65	65	65	65	65
66	66	66	66	66	66
67	67	67	67	67	67
68	68	68	68	68	68
69	69	69	69	69	69
70	70	70	70	70	70
71	71	71	71	71	71
72	72	72	72	72	72
73	73	73	73	73	73
74	74	74	74	74	74
75	75	75	75	75	75
76	76	76	76	76	76
77	77	77	77	77	77
78	78	78	78	78	78
79	79	79	79	79	79
80	80	80	80	80	80
81	81	81	81	81	81
82	82	82	82	82	82
83	83	83	83	83	83
84	84	84	84	84	84
85	85	85	85	85	85
86	86	86	86	86	86
87	87	87	87	87	87
88	88	88	88	88	88
89	89	89	89	89	89
90	90	90	90	90	90
91	91	91	91	91	91
92	92	92	92	92	92
93	93	93	93	93	93
94	94	94	94	94	94
95	95	95	95	95	95
96	96	96	96	96	96
97	97	97	97	97	97
98	98	98	98	98	98
99	99	99	99	99	99
100	100	100	100	100	100

XVII. TÁBLA



THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

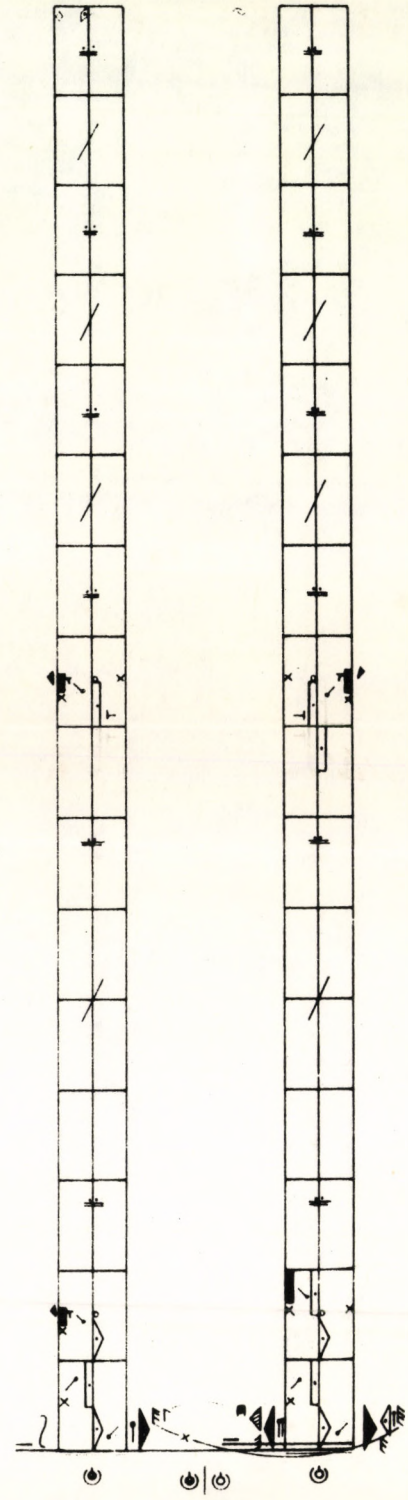
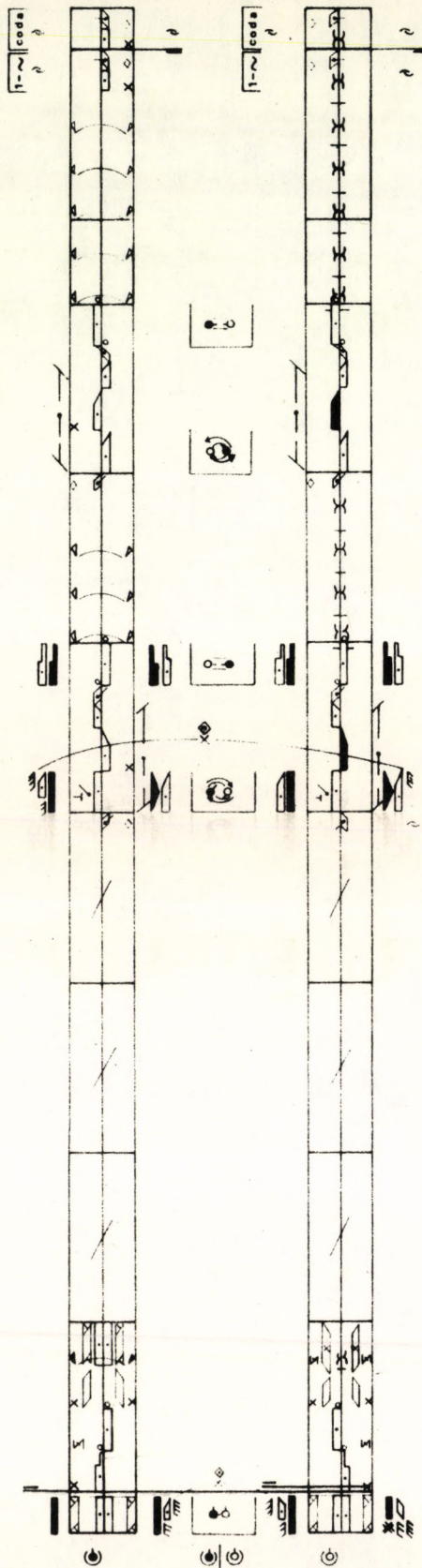
THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

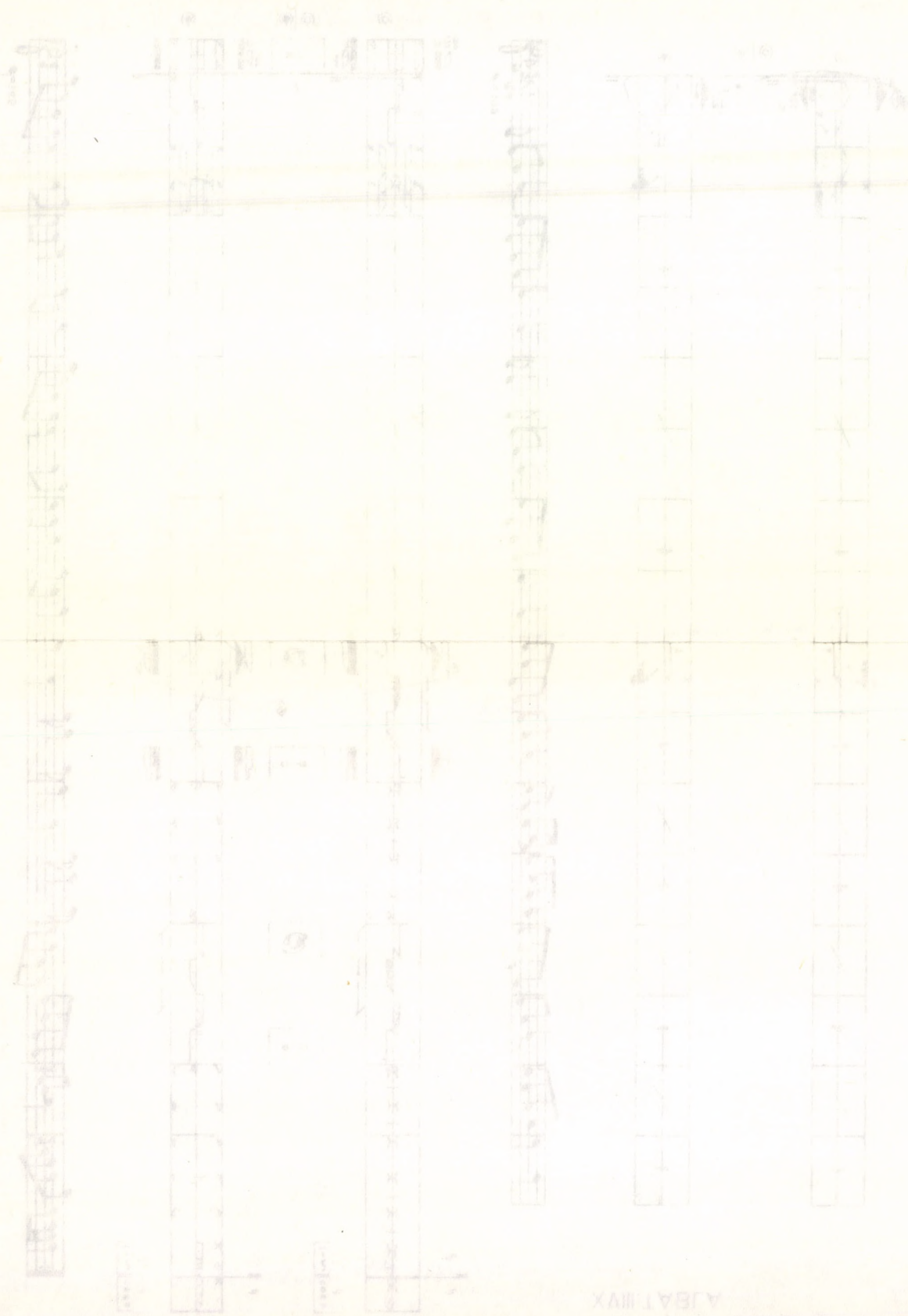
THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

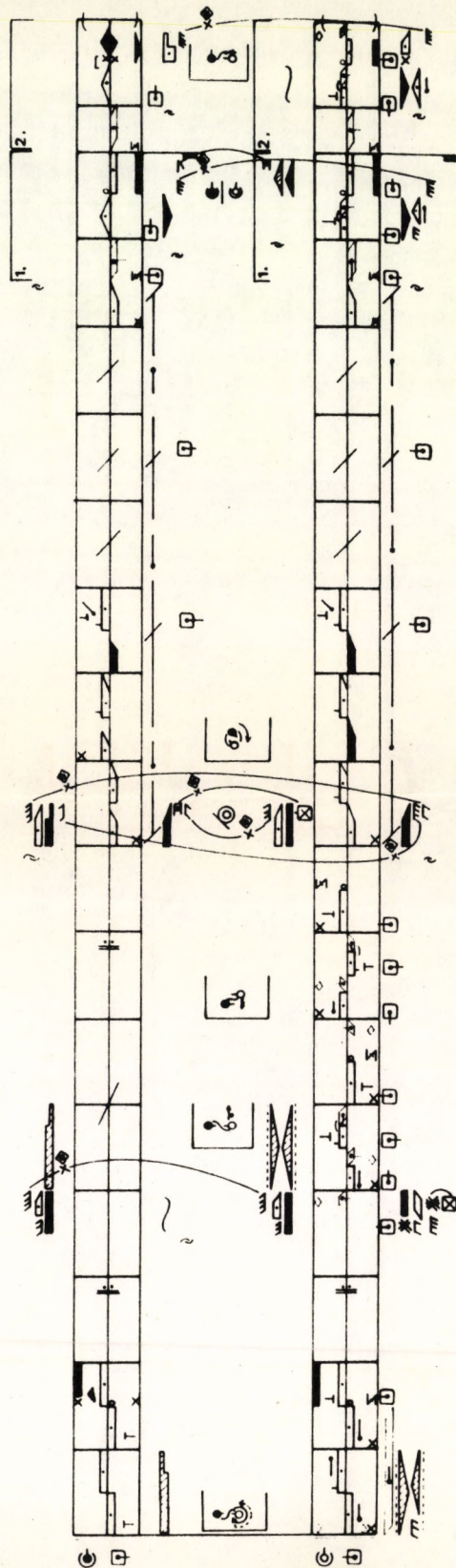
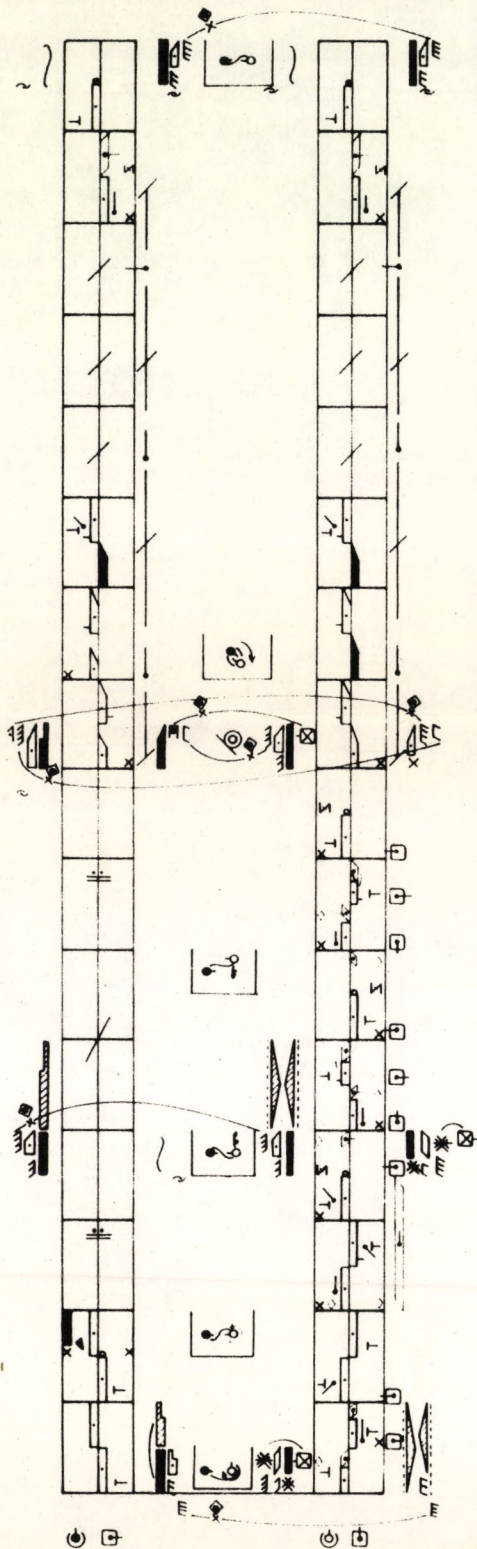
XVIII. TÁBLA



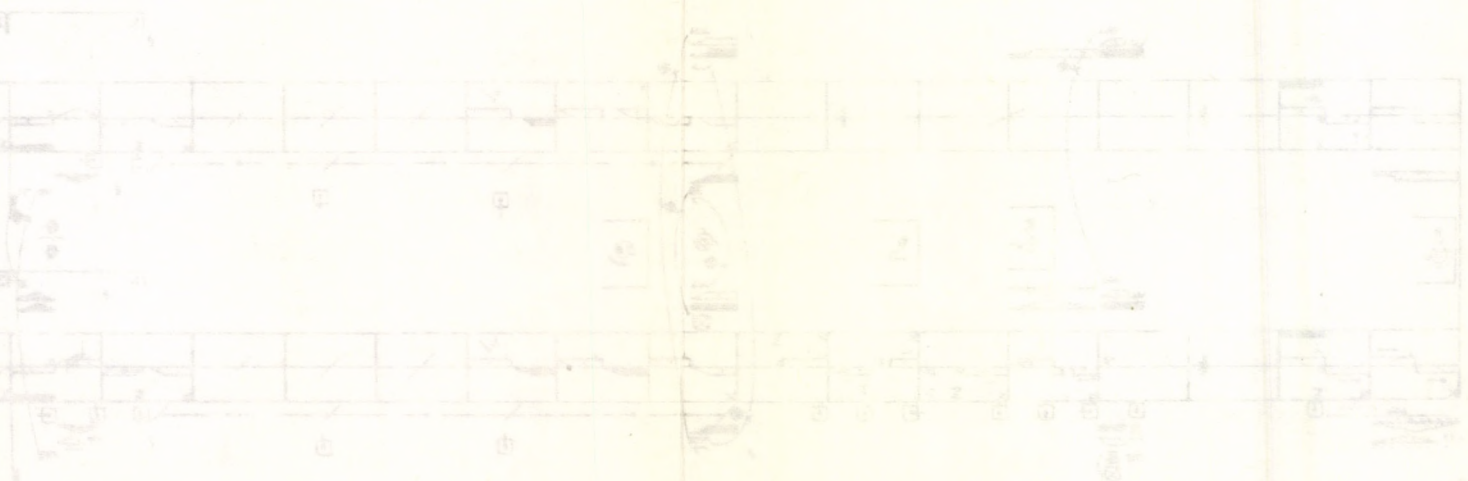
Handwritten musical score on ten staves, organized into two systems of five staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The paper is aged and shows some staining.



XIX.TABLA

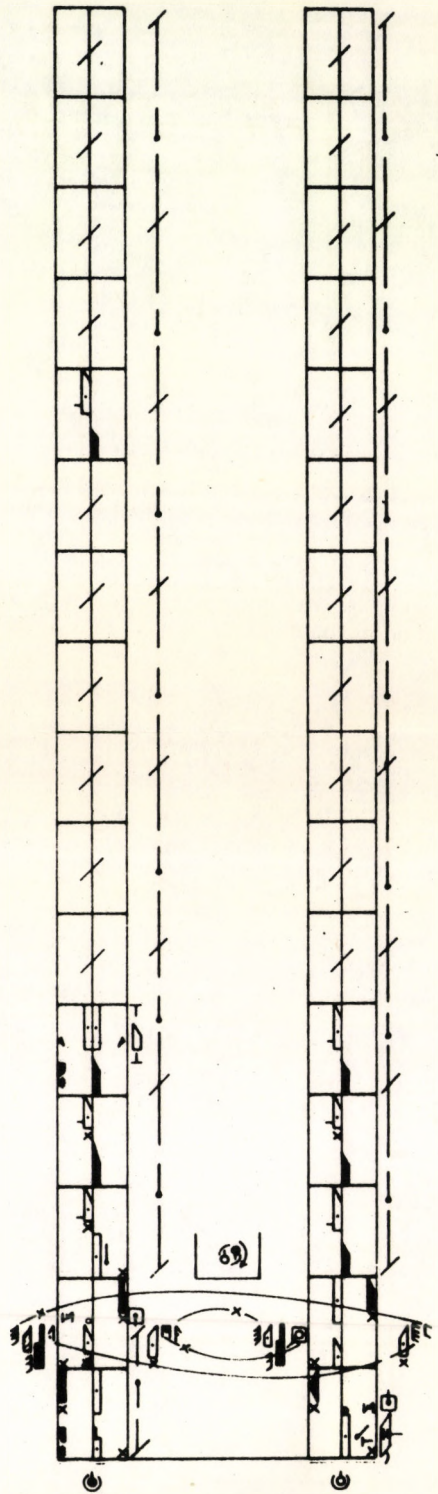
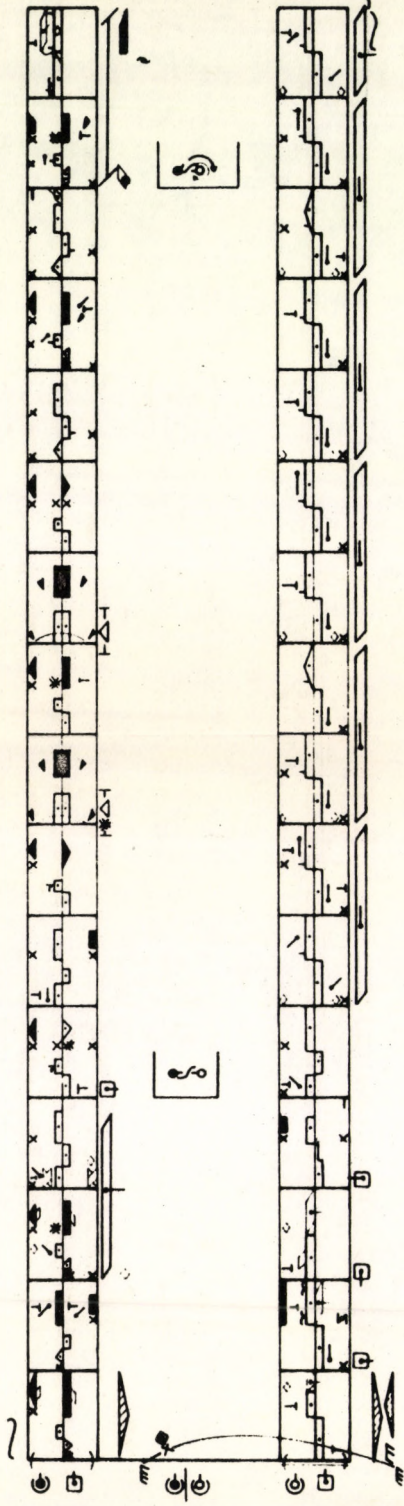


A FORGATOS



XIX TÁBLA

XX.TÁBLA



5.UGRATÓS

20

Handwritten musical notation on a page with a vertical center line. The notation is organized into two main horizontal sections, each containing a single staff and two systems of tablature.

The top section features a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Below the staff are two systems of tablature, each consisting of a horizontal line with vertical tick marks and some handwritten numbers or letters.

The bottom section also features a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. Similar to the top section, it includes musical notation and two systems of tablature below the staff.

The handwriting is in ink and appears to be from a historical manuscript. The paper is aged and shows some discoloration and a vertical crease down the center.

XX TABLA

TÁNCSTUDOMÁNYI TANULMÁNYOK

1980-1981

ROYAL CANADIAN MOUNTED POLICE

1897-1898

Táncstudományi Tanulmányok

1980-1981

Szerkesztette:

Béres András és Szentpál Mária

Kiadja:

A Magyar Táncművészek Szövetsége

Tudományos Tagozata

Budapest 1981

A borítón: Pavel Goncsarov rajza (Pétervár 1923)

Fjodor Lopuhov Táncszimfóniájának fináléjáról

A kötet a Művelődési Minisztérium támogatásával
jelenik meg

C Magyar Táncművészek Szövetsége 1981

ISBN 963 01 3098

Készült: A Magyar Színházi Intézet Sokszorosító Uzemében
Budapest, I. Krisztina krt. 57.
800 példányban 24 A/5 iv terjedelemben
Felelős vezető: Kardos Gyula gazdasági igazgató

T A R T A L O M

TÁNCESZTÉTIKA

Körtvélyes Géza	
Térbeliség, realizmus és szépség a táncművészetben	11
Szerdahelyi István	
Tánc és esztétikum	27
Bernd Köllinger (Berlin)	
Az ember, az idő, az irányzat	49

TÁNCTÖRTÉNET

Maácz László	
A magyar néptáncmozgalom a hetvenes években	71
Janina Pudelek	
A lengyel nemzeti táncok a színpadon	107

TÁNCELMÉLET

Szentpál Mária	
A magyar néptáncelemzés néhány problémája	159

NÉPTÁNC

Martin György	
Szék felfedezése és táncagyományai	239
Pesovár Ernő	
A magyarországi szlovákság tánckulturája	283
Pálfi Csaba	
Kecsetkisfalud a Gyöngyösbokrétában	317

- -

Melléklet: I-XXI. tábla

1944

1. The first part of the report is devoted to a description of the work done during the year. It is divided into two main sections: a description of the work done in the laboratory and a description of the work done in the field. The laboratory work is described in detail, and the field work is described in more general terms. The second part of the report is devoted to a discussion of the results of the work. It is divided into two main sections: a discussion of the results of the laboratory work and a discussion of the results of the field work. The laboratory results are discussed in detail, and the field results are discussed in more general terms.

1944

2. The second part of the report is devoted to a discussion of the results of the work. It is divided into two main sections: a discussion of the results of the laboratory work and a discussion of the results of the field work. The laboratory results are discussed in detail, and the field results are discussed in more general terms. The third part of the report is devoted to a discussion of the conclusions of the work. It is divided into two main sections: a discussion of the conclusions of the laboratory work and a discussion of the conclusions of the field work. The laboratory conclusions are discussed in detail, and the field conclusions are discussed in more general terms.

1944

3. The third part of the report is devoted to a discussion of the conclusions of the work. It is divided into two main sections: a discussion of the conclusions of the laboratory work and a discussion of the conclusions of the field work. The laboratory conclusions are discussed in detail, and the field conclusions are discussed in more general terms. The fourth part of the report is devoted to a discussion of the recommendations of the work. It is divided into two main sections: a discussion of the recommendations of the laboratory work and a discussion of the recommendations of the field work. The laboratory recommendations are discussed in detail, and the field recommendations are discussed in more general terms.

1944

4. The fourth part of the report is devoted to a discussion of the recommendations of the work. It is divided into two main sections: a discussion of the recommendations of the laboratory work and a discussion of the recommendations of the field work. The laboratory recommendations are discussed in detail, and the field recommendations are discussed in more general terms. The fifth part of the report is devoted to a discussion of the bibliography of the work. It is divided into two main sections: a discussion of the bibliography of the laboratory work and a discussion of the bibliography of the field work. The laboratory bibliography is discussed in detail, and the field bibliography is discussed in more general terms.

C O N T E N T S

DANCE AESTHETICS

Géza Körtvélyes	
Spatiality, Realism and Beauty in the Art of Dancing	25
István Szerdahelyi	
Dance and Aesthetics	47
Bernd Köllinger (Berlin)	
Man, Modern Times and Tendencies	67

DANCE HISTORY

László Maác	
The Hungarian Folk Dance Movement in the Seventies	105
Janina Pudelek (Warsawa)	
Polish National Dances on the Stage	153

DANCE THEORY

Mária Szentpál	
Some Problems of Hungarian Folk Dance Analysis	233

FOLK DANCE

György Martin	
The Discovery of Szék and its Dance Traditions	279
Ernő Pesovár	
Dance Culture of the Slovak Nationality in Hungary	315
Csaba Pálfi	
Kecsetkisfalud in the Pearly Bouquet	331

TÁNCESZTÉTIKA

ТАНЦЕСТЕТИКА

TÉRBELISÉG, REALIZMUS ÉS SZÉPSÉG A TÁNCMŰVÉSZETBEN

Körtvélyes Géza

A táncművészetben szembetűnően érvényesül az az igazság, hogy az elmélet elmarad a gyakorlattól. Igaz, itt azonnal szükséges a korrekció, mert ez a helyes felismerés valójában a termékeny és lendületes gyakorlathoz viszonyítva érvényes. Ebben az értelemben lehet a helyére tenni például a század első harmadának német táncelméleti fellendülését, amit az "ujművészi", "kifejező" vagy "szabad tánc" tényleges eredményei váltottak ki, habár tulságosan nem előztek meg.

Évszázadunk utolsó harmadában igen erőteljes koreográfiai és előadóművészi fejlődésnek lehetünk kortársai. A nemzetközi és hazai táncelméletben mégsem észlelhető arányosan élénk tevékenység. A tánc történeti kutatáshoz viszonyítva szinte pang az esztétikai tudományos munka, amely még a "napi szükségletek" kielégítésében is adósa marad a gyakorlatnak.

A bevezető sorokat az olvasó akár önbírálatnak is minősítheti, habár a kedvezőtlen helyzetkép konklúzióját a kollektív renyheségnek is címezhetjük. Ráadásul egyetlen kutató az adott feltételek közepette itt sem juthat el tulságosan messzire.

I.

A Táncstudományi Tanulmányok előző két kötetében közölt dolgozataimban - ha csak érintőlegesen is - foglalkoztam a koreográfia zeneisége, zeneileg megformált jellegének történetileg is indokolttá vált problémájával. Mindenekelőtt hadd világítsam meg, miért tartom ezt a kérdést történetileg indokoltnak, időszerűnek. A jelenség többfelől is megközelíthető.

1/ Hazai balettművészeti fejlődésünkben - tulajdonképpen a harmincas évektől a 60-as, 70-es évtizedig - uralkodó ten-

dencia volt a táncdrámai műfaj, megoldásmód. A cselekmény nélküli táncművek ideje csak ezután jött el.

2/ Ezzel összefüggésben - az irodalmi jellegű esztétika hatására is - az előtérben állt, sőt, bizonyos fokig maradt a dramatikus igényű megközelítésmód. Ennek értékrendjében viszont a zeneiség mintegy besorolt a drámaiság mögé.

3/ Amikor egyfelől a pécsi, szegedi és budapesti balett felsorakozó eredményei és másfelől az ilyen megoldású néptánckoreográfiák nyomán sor került a cselekménytelen, szimfonikus táncművek értékelésére, a hangsúly a zeneiség irányába kezdett elmozdulni.

4/ Ez az eltolódás nem lehetett sem gyors, sem zökkenőmentes, mivel mindkét táncágazatban (főként Pécsen és egyes néptánckoreográfusoknál) a szimfonikus vállalkozások megoldása épp a zeneiség viszonylatában elég sok problémát váltott ki (a zenéhez való viszony, a zene értelmezése, a mozdulati vonalvezetés töretlensége stb.).

5/ Az utóbbi évtizedben kezdtünk csak megismerkedni azokkal a nyugati modern táncművekkel (ez a "modern dance"), amelyeknek egyik elsődleges márkajegye a zeneiség - hozzáfűzhetem: összefüggésben a drámaiság radikális átértelmezésével.

6/ Az olyan hiánytalan s a problémát a legmagasabb művészi fokon megoldó szimfonikus balettek, mint Balanchine átvett művei, csak a legutóbbi esztendőben jutottak el hozzánk. (Viszont befogadásukra eddigre érett már meg az idő.)

7/ Ez a lassu, fokozatos közeledés úgy is szemlélhető és értelmezhető, hogy a magyar balett- és néptánckultúra - ide értve a befogadó kultúrát is - egyfajta történetileg kialakult "nemzeti karakterisztikummal" és ennek megfelelő izléssel függ össze. Mindkettő eredendően hajlik a dramatikus ábrázolás, illetve kifejezés felé, amint erről a Táncművészet 1978. novemberi számában az Izléstérkép térben és időben című cikkemben írtam.

Ilyen előzmények után, illetve körülmények közepette szinte szükséges volt elméleti dolgozatokban is a zeneiség kérdésére összpontosítani a figyelmet. Ezért hangsúlyoztam legkülönbözőbb írásaiban a zenei megformálás vonatkozásait: a koreográfia időbeli megszerkesztettségét, folyamatszerűségét, elvontabb-általánosító ábrázolásmódját - kiemelve azt is, hogy a dramatikus ábrázolás karakterét is a zenei jellegű stilizálás határozza meg.

- -

Köztudott alapigazság, hogy a tánc összetett művészet. Sajátosan összegeződnek benne a mozdulati (esetenként a színjáték) elemek, a kapcsolódó-vezérlő zene s a fokozó-kiteljesítő szcenika, a táncdráma tradicionálisabb válfajában pedig a cselekményszerkesztés, illetve a szövegkönyv, amely a különböző összetevők együttesét szervezi meg. Mindez azonban úgy igaz - s ezt most ismételten hangsúlyozom -, hogy a művészetek családjában a tánc vizuálisan konkrét és dinamikus művészet. "A mozdulatfolyamatok térben és időben lejátszódó műalkotásbeli komplexumát a táncosok fizikai jelenléte, akciósorozata realizálja" - írtam legutóbbi kötetünkben megjelent tanulmányom bevezetőjében.

Most viszont innét - a zeneiség problémájához képest az "ellenkező" irányba - szeretnék elindulni. A látványi jelleg és a térbeliség az előbbieken ugyan elhangzott, de az említett dolgozatban a hangsúly önkéntelenül a zeneiségre terelődött.

Mi lehet ennek az oka? Ugy tetszik, hogy a különböző magasságu hangok, az iveret leíró dallamok, a polifon szólamvezetés, a concertálás, a dinamikai kontrasztok kibontakoztatása stb. együttvéve szinte kényszerítően rajzolta fel a tér három dimenziójába az egymást megszakítás nélkül követő koreográfiai képletek, mintázatok ornamentikáját. S épp a negyedik dimenzió, a zene "teréül szolgáló" idő vezette tovább és rendezte az esz-

tétikus, látványi-plasztikai követelmények szerint is tartalmasan megformált folyamatokba a koreográfia képi és térbeli építkezését. A koreográfia tehát a zene térbe vetített, térbe rajzolt-épített dinamikus képét, építményét valósította meg.

Hadd emlitem meg példa gyanánt Golejzovszkijnak leginkább már csak fényképeken látható koreográfiai girlandjait, a különböző magasságu térelemeken, emelvényeken átvonultatott táncos-sorait, embermintázatait. És kiemelhetem a táncosokból alkotott tömbök kontrasztjait, a befestett emberi testek vagy a kosztümök foltszerű alakzatait, szinharmóniáját vagy -diszharmóniáját, amelyek az 1924-ben készült Szépséges József című balettjének a képein láthatók. S a 60-as években alkotott koreográfiáiban, a Szkrjabinianában és a Leili és Medzsun című balettjében is ugyanezek a szembetűnő mozzanatok.

De vegyünk közelebbi példákat: Balanchine Szerenádjának közismertté vált "bujócskázó" összefonódásai, Apollójában a Muzsákkal kibontakozó táncnégyes legendás "mozgó szoborcsoportozatai" vagy a C-dúr szimfónia fináléjában a geometrikus csoportábráinak megszakítatlan átrendeződései; hazai alkotóink közül pedig Fodor Antal gördülő plasztikai képletei a Gyermekgyászdalokban, kontrasztjai a Polymorphiában; Seregi-Bernstein Szerenádjának kamaralétszámu, vagy a Cédrusban a Siratófal és a zárókép nagy csoportos, architektonikus építkezése; Györgyfalvay László című kompozíciójában a "bevonuló" sor, Timár Sándor Vajdakamarási táncok című művében a csoportos finálé egyidejűleg háromdimenziós csoportmozgásai, "térhangszerelése". Ezek mind a zenei formálásmód adekvát tér- és képbeli kivetülését, képzőművészeti transzpozícióját jelentették és a kétféle formálásmód szoros összekapcsolódását tanúsítják.

Az előbbiekkal kapcsolatban figyelemre méltó Balanchine álláspontja. Szerinte ugyanis (akit a szimfonikus balett, tehát a zenei karakterű formálás nagymestereként tartanak számon) balettművészetében "a vizuális látvány szimbolikus költé-

szete" az elsődleges. S mint mondja, ennek egyik jellegzetes eszköze "a végtelen kombinációk végnélküli láncolata". Hozzá-fűzhetem: legtöbb kiemelkedő művében mindez az egyensúly és harmónia, a vonalszerű fejlődés és szinte mértanilag pontos szerkesztés jegyében realizálódik, különösen akkor, amikor a korábbi évszázadok zeneműveihez kapcsolódik. Mindezek szembe-tűnően közös képzőművészeti és zenei sajátosságok.

II.

Itt érkeztünk el a vázolt gondolatmenetnek ahhoz a pont-jához, amelynél a bevezetőben igényelt esztétikai megközelítés számára továbbgondolandó mozzanatok jelentkeznek.

"A realizmus a képzőművészetekben" című tanulmánykötet (Esztétikai Kiskönyvtár, 1979.) bevezetőjében, Szerdahelyi István tanulmányában a következő olvasható. A marxista eszté-tika az ugynevezett intenzív totalitást a realizmus egyik leg-fontosabb kritériumaként tartja számon. Ennek lényegét summá-za: "... a műalkotás helyes nézőpontból és helyes arányban tükrözze mindazokat a társadalmi erőket, amelyek a műben ábrá-zolt jelenségeket a valóságban magában is meghatározzák." Ké-sőbb így folytatja: "... a képzőművészeti alkotás indexjelként vagy szimbolikus jelként is utalhat a társadalmi összképre." - "... a képzőművészetek sajátosságai egyáltalán nem egyedül-állóak, hiszen a zeneművészetben vagy a lírai költészetben az intenzív totalitás ugyanilyen áttételes, közvetett módon jele-nik meg." (17-18. oldal, kiemelés tőlem, K.G.)

A tánc elvontabb, elvonatkoztatottabb szférájában, a rea-lizmus megfogalmazásánál segítségünkre lehetnek ezek a gondo-latok.

Mint ismeretes, az elvontság már a kifejezés alapjául szolgáló mozdulatnyelvek nem fogalmi, meghatározott jelentés nélküli elemeinek jellegéből is fakad. Az elemek konkrét fel-használásmódjából, összefüggéseiből "bomlik" csak ki a részek

és folyamatok közvetlen hangulati vagy közvetett értelmi jelentése az adott műalkotás egészében, s ez a jelentés (épp a táncos megformáltság következtében) a táncdrámák esetében is jóval több azok eszmeileg értelmezett témájánál.

A valóság minden viszonylatában - így a társadalmi valóságában is - oly nagy szerepet játszó mennyiségi felhalmozódás és minőségi megváltozás, az ellentétekben való mozgás és fejlődés, vagyis az objektív és szubjektív valóság dialektikus létformája, létezőmódja jelenik meg, termelődik ujja (alkotói közvetítéssel) a táncmű tér- és időbeli folyamatában. Ez az elvonatkoztatás a maga eredendően sajátos művészi eszközeivel hordozója és kifejezője lehet a társadalmi és pszichológiai valóság értelmileg is megformált tükröképének. Míg a zeneművészet és a non-figuratív festészet esztétikájában ez már régen evidens, a táncművészetben ezidáig nem volt magától értetődő.

A mi művészetünkben e gondolat segítségével lehet ezután elméletileg is kikerülni a leegyszerűsítés, a direktség, a naturalizmus leselkedő és gyakran ráncskényszerített csapdáját. Azt a csapdát, amikor bárki a való világ "hű", képileg és fogalmilag is közvetlenül érthető-érzékelhető képmását kéri számon mind a dramatikus, mind a nem dramatikus táncalkotásoktól.

Ráadásul a jelenkorban mind gyakoribb az olyan táncalkotás, amely nemcsak hogy műfaját tekintve ölelekménytelen, hanem a nem táncszínpad számára készült - multbeli vagy mai - zenemű megjelenítésére, táncos értelmezésére vállalkozik. Ilyen esetekben azután tulajdonképpen a következő történik: a/ a valamikor, valahol élő komponista valamilyen eszmei attitűddel és alkotói ábrázolásmóddal "lereagálja" a valóság-keltette külső vagy belső élményfolyamatokat; b/ ezeket objektívalja, azaz művé formálja, transzponálja, s ezáltal egy "másodlagos valóságot" teremt; c/ a zenemű a különböző magasságu, erejű, tempóju, ritmusu, színű hangok és azok valamilyen változó mennyiségű és szerkesztésű folyamata, mű-strukturája keretében

realizálja az alkotással szublimált élményt, eszmét, gondolatot; d/ a koreográfus pedig - miközben ugyancsak valamikor és valahol, valamilyen szellemi-alkati beállítottság alapján éppen így vagy úgy érzi-tudja magát - arra vállalkozik, hogy valamilyen képpen táncban újraalkossa a kiválasztott zenét; e/ a koreográfus - ugyancsak valamilyen tudatos vagy ösztönös közlésvágy jegyében - eredendően koreográfiai eszköztárral építi fel alkotását. Tehát adott vagy kreált nyelvi elemekkel, dinamikai-, ritmikai- és tempódifferenciálással, kisebb-nagyobb folyamatok egymáshoz kapcsolásával, szólisztikus, kisebb vagy nagyobb csoportos táncos mozgatással, a személyek egyedi plasztikai "ütemeinek", dallamainak, variációinak önálló, harmonikus vagy diszharmonikus csoportos mozgatásával stb.

Mindezek közvetítésével-segítségével a való világ jelenségeinek, mozgásának, összefüggéseinek szimbolikus, folyamat-szerű képét teremti meg, ezzel hangulati és érzelmi élményt, visszhangot vált ki a nézőből. A szimbolikus folyamatkép viszont alkalmas lehet arra, hogy az általánosan jellemző összefüggéseket, törvényszerűségeket egyetlen konkrét, dinamikus formába tömörítse, s ezáltal az intenzív totalitás is - áttételes, közvetett módon - megjelenik.

III.

Az előbbieken Szerdahelyi tanulmánya nyomán a táncban jelentkező realizmus megfogalmazásához próbáltam néhány szempontot kijelölni. A továbbiakban felidézem eszmefuttatásának egy másik gondolatsorát is, amelyben a képzőművészetek minémiségének vizsgálata kapcsán jut el a szépművészetek kategóriájához és a szépség fogalmához. Ugy vélem, mindkettőnél érdemes lesz kissé elidőzni.

Miközben az "autonom művészetek" körébe sorolja az általában képzőművészetek néven csoportosított ágazatok egy részét

- az ábrázoló jellegű festészetet, grafikát, szobrászatot stb. -, elkülöníti azoktól az építészet, az iparművészet, az ipari formatervezés és a kertművészet produktumait. Ez utóbbiak központi értékkategóriájaként a szépséget jelöli ki, körüket pedig a szépművészetek terminusával nevezi meg.

Figyelemre méltó, amit ezzel kapcsolatban a szépség fogalmáról közöl: "... a szépséget sokan valamiféle üres, merőben formális tetszetősségnek fogják fel, ami a művészetben belül csakis az öncélú formakultusz, a dekadens hedonizmus betegség-tünete lehet." Ezzel szemben szerinte "... a szépség nagyon is tartalmas kategória; az a tartalom, amelynek érzéki formát ad, éppenséggel az emberi lényeg pozitív mozzanata, minden érték-kategória szubsztanciája (magyarán: a legfőbb érték), az emberi szabadság. Ennek megfelelően pedig a szépség nemhogy valamiféle partikulárisan szubjektív álesztétikai jelenség lenne, hanem (társadalmi értelemben véve) minden egyedi izlésaktustól független objektivitással rendelkezik..." (i.m. 21-22. oldal).

Továbbá - e művészetek nem ábrázoló, nem valóságtükröző funkciójával, karakterével kapcsolatban (hangsúlyozva az autonóm művészetek katartikus jellegét) ezt olvashatjuk: "A szépművészetek... nem felhívják az élet szebbé tételére, hanem azt közvetlenül, gyakorlatilag szébbé teszik; nem előfeltételeket nyújtanak, hanem a végeredményt magát. Az építőművészet, iparművészet, díszítő művészet, kertművészet alkotásai konkrét valósággá változtatják az emberiség álmait, megteremtik a legmagasabb esztétikai értéket reprezentáló tárgyi környezetet, s a hasonló funkcióju költészeti, zenei stb. alkotások ugyanúgy szebbé, örömtelibbé teszik életünket." Végül: "A szép és rut felismerése értékelő aktus, értékítélet, s az értékek motivációkat, cselekvésre készítő indítékokat ébresztenek bennünk a pozitív dolgok megszerzésére, megvalósítására és a negatív értékek megszüntetésére, leküzdésére. Ilymódon a 'felhívó' jelleg a szépművészetekből sem hiányzik..." (i.m. 24-25. oldal, kiemelés tőlem, K.G.).

Miért tartom számunkra fontos, mérlegelendő gondolatoknak a fentieket? Azért, mert a táncművészetben egyfelől a fentebb fejtegetett szépség-kategória előkelő helyet foglal el. Másfelől: a szépművészetekhez sorolt, előtérben álló építészetben és diszitőművészetben szereplő architektonikus, illetve ornamentális formálásmód a koreográfia kialakításának is exponált alkotó- és formaeleme, módozata.

Lássuk előbb a szépség-kategóriának a jelentőségét, szerepét. A gyanutlan olvasó azt gondolhatja, hogy itt valamely magától értetődő fogalommal lesz dolga, a kérdés azonban - sajnos - ennél jóval bonyolultabb. Nemcsak a múltban, hanem ma is komoly viták folynak az esztétika tudományában arról, mi a szépség, mi ennek a fogalomnak az objektív alapja, hogyan jelentkezik az emberi világban és a természetben stb. A kínálkozó, jól megindokoltnak tetsző felfogások közül ezuttal induljunk ki abból a meghatározásból, amelyet az Esztétikai alapgalmak című könyvében (Budapest, 1975.) Barna Józsefre hivatkozva ugyancsak Szerdahelyi István tolmácsol. A 193. oldalon a következőket olvashatjuk: "... a szép és a rut lényege a természet, a társadalmi lét, valamint a művészet egyes tárgyainak látható, hallható oldalaiban érzékletesen kifejeződő, az esztétikai tudatban többé-kevésbé adekvátan tükröződő, társadalmilag-történelmileg változó, fejlődő s mindenkor konkrétan adott valóságos szabadság és nem-szabadság." Ezt a koncentrált megfogalmazást kissé oldottabban a továbbiakban így fogalmazza meg: "A valóság jelenségei - amint ezt Vanszlov kifejti - három módon fejezhetik ki érzéki formáikkal az emberi szabadságot. Az egyik - s ez az alapvető mód, minden szépség kulcsforrása - az, amikor az ember munkájával átalakítja a természeti jelenségeket, s ennek során a természeti anyagokban tárgyasitja saját lényegét, szabadságát, az anyag fölötti uralmát: ha ez a jelenségek látható-hallható oldalaiban kifejezésre jut, ezek szépek."

Ha most visszatérünk saját, közvetlen témánkhoz, először a táncművészet ábrázoló-kifejező funkciójának gondolatához érdemes kapcsolódnunk. A cselekményes-drámai, illetve a cselekmény-nélküli-lirai táncművek zöme természetszerűleg közölni óhajt valamit, s e közleményt mintegy megtestesíti. A szépség érték-kategóriája ez esetben - úgy vélem - már az ugynevezett autonóm művészetek szószerint vett ábrázolás-, illetve kifejezőmódja megvalósításának folyamatában érvényesül, amikor "közreműködik - tudatosan vagy öntudatlanul - az alkotófolyamat szubjektív szándékában, illetve teremtő kontrolljában.

A szépség érték-kategóriája azután mint tárgyiasult emberi szabadság érvényesül az elkészült műben. Amikor az alkotófolyamat sikerült, s a szándék eredménnyé objektiválódott, szép mű jött létre, mert benne a történelem-adta fejlettségi fokon kiteljesedett az ember.

A jelentős, nagyértékű műalkotások igen nagy része viszont a rutat, torzat, esendőt mutatja fel, s ezt korunk táncművészetében is lépten-nyomon tapasztalhatjuk. Sőt, a meggyőző megformálás érdekében a mű még "torzit" is: disszonanciával, diszharmóniával telített, s így inkább taszító, mint vonzó képet tár a néző elé. Felmerül a kérdés: lehet-e ilyen esetben szépségről, szép műről beszélni?

Emlékeztetnünk kell itt ismét arra, hogy a marxista filozófia korábban idézett kutatói szerint a szabadság "a felismert szükségyszerűségek (igazságok) gyakorlati felhasználásán alapuló emberi uralom" (Esztétikai alapfogalmak, 194. oldal). A szükségyszerűség viszont koronként mindig tartalmaz számunkra harmonikusnak és diszharmonikusnak tetsző mozzanatokot, összefüggéseket is - és felismerésük ezek létét korántsem szünteti meg. Ilymódon az említett szépséget tételező emberi szabadság mindenkor magában foglalja a szép és rut, az ép és torz, a tiszta és tisztátalan stb. ellentétpárjait is. A műben testet öltő szépség tehát a történelmileg determinált, változó foku

emberi szabadság nyomán korántsem zárja ki a rut, a torz stb. megjelenítését; a soha véget nem érő fejlődés egymást követő fokozatai nemcsak lehetővé, hanem szinte "kötelezővé" is teszik azt. A történelmi változásból viszont az következik, hogy a szépség és a rutság konkrét kritériumai is koronként megváltoznak.

A diszharmonikus, tökéletlen mozzanatok, a kellemetlen feszültség és az azt követő szorongás jelentkezését azért is érdemes hangsúlyozni, mert a mi esetünkben ez elkerülhetetlenül együtt jár a megelőző periódusok szépségfogalmának relatív elévülésével, tulajdonképpen a fogalom tartalmának megváltozásával, az újraértelmezéssel. Elég, ha a romantikus szépségideál és formálásmód szembetűnő "eltávolodását" említjük meg a korunkbeli balettalkotásokhoz viszonyítva - vagy például az 50-es évek néptáncművészetének szépségeszménye és a mai néptáncotörékvések szépségértelmezése közötti különbség is.

Napjainkban sokan látjuk úgy, hogy a szépséget az összes autonóm művészet körében éppen hogy valamilyen fajta "ellenpontozottság" jellemzi, márkázza. A "tökéletes", az "eszményien szép" ma hamisabbnak tetszik, mint ami nem teljesen az. S a probléma ez: a "diszharmonikus szépség" - a nagy, mindenirányú és ellentmondásos társadalmi változások tükrökképeként - valójában a századelőtől napjainkig kíséri végig szinte az összes művészetek legkülönbözőbb irányzatainak a fejlődését. - Sőt, ez a tendencia olyannyira eluralkodott az utóbbi évtizedek művészetében, hogy bizonyos értelemben már "tultelítette" a legigényesebb közönség befogadókészségét is. Éppen ez az egyik, napjainkban is érvényes legfontosabb indítóoka a problémátlanabbnak tetsző korok harmonikusabb művészete iránti erőteljes nosztalgának: például a századforduló környéki alkotók késő romantikus és szecessziós életművének a reneszánsza.

Összefoglalva: mindez tehát akkor érvényes, ha a mű társadalmat, kort, lelkivilágot ábrázol, közvetlenül vagy közvet-

ve kifejez, érzékeltet. - Ha viszont a mű eredendően nem ábrázol - és ennyiben kilép az autonóm művészetek köréből -, akkor szerintem is érvényesülhet az a jellege és jelentősége, hogy az életet közvetlenül szebbé teszi, teheti. Ugy vélem, a táncművészetben szép számmal akadnak ilyen, az életet "csupán" szebbé tevő alkotások. Ezekben például igen gyakran a rend, az arány, a harmónia, az áttekinthetőség, a stabil szerkezet uralkodik, ami - ugyancsak közvetlenül vagy közvetettebben - az ember uralmát a dolgok felett, a felismert és alkalmazott törvényszerűségeket is érzékeltetheti.

Nem lehet véletlen azonban, hogy az ilyen művekben leginkább az alapvető geometriai elemek, téralakzatok és viszonylatok érvényesülnek és ismerhetők fel. Vagyis a szépművészetek közül az építőművészetben domináló architektónikus formációk a szembetűnőek. Könnyű például felismerni az analógiát a táncszinpi építkezés és az építészet nagy korszakainak bizonyos jellegzetességei között. Gondoljunk csak az antik görög templomok oszloprendjének ritmikájára, a háromszög-kiképzésű tetőzet arányviszonylataira, a korai barokk kastélyok ablak, erkély, külső lépcső és kapu elemeinek tértagoló és diszitő szerepére vagy épp a modern építészet beton-üveg homlokzataira, azok geometrikus karakterű felületkialakításának játékos vibrálására, a héjszerkezetek boltozatos-félköríves kiképzésére, feszítő-statikai elemeinek egyszerre funkcionális és esztétikai karakterére. - És bárki, aki járatos egy kissé a táncművészet történetében, visszagondolhat itt egyrészt Noverre erőteljesen képzőművészeti mozzanatokkal asszimiláló esztétikai nézeteire, másrészt a francia udvari balett geometrikus kiképzésű koreográfiáinak "rokonságára" a XIV. Lajos-korabeli kertkultúrával. Vagyis, ha úgy tetszik, a nem ábrázoló "szépművészeti" aspektus, illetve formálásmód nagy multra tekinthet vissza, szerves részét alkotja a koreográfia-művészet természetének, fejlődésének.

Az előbbieket kiegészítő-gazdagító funkcióival vagy épp elsődleges, önálló formaképző jelleggel a diszitőművészet karakterisztikus eszközei is vállalják a szépség-teremtés feladatát. Szzebbíteni, szó szerint diszítani óhajtják az alapul szolgáló alakzatokat és folyamatokat az ornamentális mozdulati képletekkel, az emberi testekből, végtagokból kibontakozó tetszetős vonalrajzokkal (vagy épp raffinált vonalvezetéssel), valamely adott táncnyelv diszitő-cizelláló elemeivel, illetve az emberi test egyes részeinek szinte önállósított dekoratív plasztikai "felhasználásával". Jó példaként szolgál erre Harald Lander Etüdökjének egésze, s különösen azok a részei, amelyekben "csokorszerű" diszitmények, a táncosok egymást követő vágató tempóju szökellésének felgyorsuló ritmikája, a fénnel felfokozott sziluett-kontrasztok vagy épp a csoportba sűrített táncosok és táncosnők változó dimenziókban történő egyre virtuózabb, erőteljesebb ugrás- és forgáskombinációi át-meg átrajzolják, mind sűrűbb mintákkal gazdagítják a térkompozíciót.

Az utóbbi esetben leggyakrabban a "legyőzött" nehézségi erő, az emberi fizikum anatómiai határainak látszólagos meghaladása, valamint a plasztikai karakterű építkezés - a frizszerű képsor, térbeli mintázat, vonalak, foltok, tömbök, változó alakzatok két vagy három dimenzióban történő leleményes-játékos kialakítása - váltja ki a mozgó látvány keltette artistikus élményt, a tetszést, a szépséggel való találkozás örömét.

Fontosnak tartom itt megjegyezni, hogy mindezekre azok a művek is igen jól kínálkoznak konkrét példának, amelyeket korábban a zene látványi transzpozíciója illusztrálására hoztam fel. És ez a kapcsolat megalapozott. Elvontabb mivoltában, mint említettem, a zene a maga sajátos módján végző fokon hasonló karakterű eszköztárral gazdálkodik. Hang-pontok, azok sora-folyamata, emelkedő és ereszkedő rajzolatú építményei, mindezek

egyidejű, kánonszerű vagy bonyolultabban többszólamu "mozgatósa", ritmusa, dinamikája stb. utalnak arra, hogy az időbeli-hallható mozgás térbeli-látható szép mozgásként jeleníthető meg.

A két szférát az elvonatkoztatás és a mozgás köti tehát leginkább össze, s a táncban is ezek teremthetik meg a nem ábrázoló jellegű művészet szépségét, a "színpad szépművészetét" is. Azt a művészeti formát, amely nem több vagy kevesebb az autonóm művészetek formáinál, hanem más, és épp e másneműségével lát el mással nem pótolható művészi feladatot.

Budapest, 1980. február

Géza Körtvélyes

SPATIALITY, REALISM AND BEAUTY IN THE ART OF DANCING

Summary

The author begins by analysing the musical-temporal, and the visual-spatial aspects of dancing. In the developement of Hungarian ballet and folk dance first the dramatic character was predominant, while the musical moulding came gradually into the front during the last two decades. This tendency of objective developement made it necessary for the author to direct his attention to the musical character of formation in his previous studies. However dance is a visually concrete art and it is justified and necessary to examine its substance from a visual and spatial point of view as well.

Choreography realizes the dynamic vision of music in space. The pictorial and spatial elements are adequate visualizations of musical content, and the oeuvre of the most diverse choreographers abroad and at home prove how closely the musical-abstract and the spatial-concrete ways of shaping are intertwined.

The following section, dealing with the problem of realism, departs from the idea that a work of visual art may point as a symbolic sign to the over-all picture of society, and that intensive totality appears also in lyric poetry in an indirect way. Dance is originally an abstract art because its various idioms are not of a conceptual character. The components and passages of a dance acquire their direct emotional or indirect intellectual meaning only in the totality of the composition. The dialectic coexistence of objective and subjective reality is thus re-created abstractly in the spatial and temporal continuity of the dance composition. Thus, chore-

ography brings into being a continuous symbolic image of the real world, thus achieving the aesthetically typical.

In the third part of the study the author refers to the study of István Szerdahelyi which distinguishes - within the visual arts - the representational autonomous arts (like painting, graphic art, sculpture) and fine arts (architecture, handicrafts, engineering design, the art of horticulture). The central value category of the latter is beauty, the meaning of which, in the last analysis, is human freedom. - Beauty, as a category, plays an important role in every genre of the art of dancing. However, in our contemporary representational dance art, human freedom determined by historical facts, thrusts into prominence also the manifestation of the hideous, the distorted, the evil as an artistic reflection of reality. - The fine arts, the works of poetry and music, which fulfil similar functions, beautify life directly. In dance, too, there are compositions using means directly rendering life beautiful. In these works architectonic and ornamental formulae prevail, which are related to the devices of architecture and the decorative arts. The compositions of this kind belong to the category "theatrical fine arts", and the objective basis of this category may be found in the pictorial and spatial character of dancing.

I.

A marxista esztétika fejlődésének legutóbbi két évtizedében - nemcsak Magyarországon, hanem a szocialista országok jó részében is - egyre sokasodnak azok az elemzések, amelyek az 1950-es évek szovjet vitáiban az un. "társadalmi iskola" (mindenekelőtt L.N. Sztolovics és V.V. Vanszlov) által kifejezett koncepcióból indulnak ki. E koncepció alaptétele az, hogy az esztétikai minőségek (tehát a szépség, rutság, tragikum, komikum stb.) összességükben nem mások, mint az emberi lényeg érzéki kifejeződései, s e minőségek két értékpólusa közül a szépség az emberi szabadság, a rutság pedig az emberi alávetettség-korlátozottság érzéki megjelenése.

E tételhez bizonyára nem árt némi magyarázatot fűzni, s így mindjárt az emberi lényeg mibenlétéről néhány szót ejteni. Az emberi lényeg (amelyet Lukács György gyakrabban a "nembeliség" terminusával emleget) Marx gondolatmeneteinek újabb értelmezései szerint az emberiség történelmi fejlődésfolyamatának az a törvényszerűsége, amely sajátosan az emberre jellemző - ami tehát az embert az anyagi világ minden más jelenségétől megkülönbözteti -, s amely e fejlődésfolyamat egységes irányát meghatározza: a szabadság és alávetettség-korlátozottság dialektikus egysége. A szabadság itt nem a szó hétköznapi, hanem sajátos, filozófiai értelmével szerepel, mint a felismert szükségyszerűség gyakorlati felhasználásán alapuló uralom, s ilyen értelemben csak az ember tud szabad lenni; a növények és állatok nem képesek a szükségyszerűség felismerésére. Ám az ember is csak lehetőségként rendelkezik a szabadság képességével, s e lehetőséget nem mindig tudja egyformán valóra váltani, igen gyakran alulmarad az érintetlen természettel, sőt, az ön-maga által létrehozott "második természettel", a társadalom e

rőivel szemben is. Ezért mondjuk azt, hogy a sajátosan reá jellemző lényegi vonás nem csak a szabadság, hanem a szabadság és alávetettség-korlátozottság egysége. A történelmi változások során - ha a fő vonalakra tekintünk - ez is változik, fejlődik: az ember egyre jobban megismeri a természet és a társadalom erőit, mindinkább képes lesz ezeket valódi szükségleteinek szolgálatába állítani, s így az emberi lényeg konkrét vonásai is átalakulnak, a dialektikus egységen belül a szabadság mozanata kiteljesedik, továbbfejlődik, az alávetettség-korlátozottságé visszaszorul. Olyan értelemben is érintik azonban a történelmi változások az emberi lényegét, hogy világunk számos jelenségének értékminősége átalakulhat; ami ma a szabadság irányába mutat, holnapra korlátozottsággá válhat.

Ha - mint említettem - az ember vagy az általa átalakított természet érzéki formáiban felismerhetővé válik a szabadság vagy alávetettség-korlátozottság, úgy ez az érzéki forma egyben a szépség vagy a rutság minőségével is rendelkezik, s ugyanez áll az érintetlen természet jelenségeire is, de bonyolultabb, szimbolikus áttételezettséggel (amelynek ismertetésére itt nincsen mód, de szükség sincsen, mert a tánc esztétikuma nélkül is értelmezhető). A többi esztétikai minőség összetettebb szerkezetű, amennyiben az emberi lényeg dialektikájának különböző típusait, a szabadság és alávetettség-korlátozottság különböző mértékű és eltérő jellegű összekapcsolódásait fejezik ki érzéki formában; hogy miként, erre alább részletesen is visszatérek. Itt jegyezném meg viszont, hogy amiként az emberi lényeg is egyre változik-fejlődik a történelmi változások során, aként változhat meg ugyanazoknak a dolgoknak és jelenségeknek objektív esztétikai minősége is. Ami tegnap az emberi szabadság érzéki kifejeződéseként szép volt, mára vagy holnapra a társadalmi gyakorlat átalakulása révén komikussá vagy akár kifejezetten ruttá is válhat. (A tegnap és holnap itt természetesen nem szószerint, hanem történelmi távlatban

értendő.) Legalább jelzésként említendő végezetül az is, hogy ezek az esztétikai minőségek társadalmi értelemben objektívek. De egyáltalán nem szükségszerű, hogy az egyes ember ítélőképessége, ízlése pontosan tükrözze ezt az objektivitást, hanem (s ebben osztályhelyzete és egyénisége egyaránt meghatározó tényező) adott esetekben nagyfokú eltérések is mutatkozhatnak: tragikus látvány hahotára készíthet, rut dolgok a szépségnek kijáró vonzalmakat ébreszthetnek stb. Természeti értelemben pedig ezek az esztétikai minőségek nemcsak hogy nem objektívek, hanem egyáltalán nem is léteznek; M. Lifsic sokat idézett megállapításával: "Az esztétikai jelentőség nem a tárgy természeti tulajdonsága. A tárgy anyagiságában egy atomnyi sincs abból, amit szépségnek nevezünk" (M. Lifsic: Válogatott esztétikai írások. Bp. 1973. 332. old.). Az esztétikai minőségek csak az ember számára léteznek.

II.

E koncepció megalapozottságának valószínűsítésére igen kedvező példaanyagot szolgáltathat a táncművészet, hiszen az emberi mozgás esztétikai minőségei és az emberi lényeg, a szabadság és korlátozottság közötti összefüggések sokkalta könnyebben szemléltethetők, mint pl. az érintetlen természet esztétikumának ilyen kapcsolatai.

Igaz, a táncművészet formanyelve sokszoros áttétellel kapcsolódik a köznapi élet mozdulatanyagához, jellegzetes mozgásformáihoz, amelyeket már a primitív népek táncai, majd pedig a társasági tánc formái is olyan erőteljesen stilizáltak, hogy minőségileg más kategóriába tartoznak. A szinpadi tánc, főként az akadémikus balett még e közhasználatu táncokhoz képest is új, magasabb fokon stilizált és speciális kiképzéssel elsajátítható technikájú mozdulatnyelveket hozott létre történelmi fejlődése során (vö. Körtvélyes Géza: Az akadémikus balett művészi nyelv funkciója. Tánctudományi Tanulmányok

1976/77. Bp.). A köznapi élet kifejező jellegű mozgásformáihoz képest tehát a táncművészet formanyelve - szemiotikai kifejezéssel élve - már nem is másodlagos, hanem harmadlagos modelláló rendszer. Ugyanakkor viszont az is tény, hogy e formanyelv - ritka kivételektől eltekintve, amilyenek a keleti klasszikus táncokban található kifejezetten konvencionális alapon működő, fogalmi jelzések - meg is őrzi a kapcsolatot a köznapi élet mozgásanyagával. A táncművészet eszköztárát alkotó testtartások, lépések, ugrások és forgások között számtalan olyan akad, amelynek egyszerűen nincsen megfelelője a köznapi élet jellemző mozdulatanyagában, vagy ha ritka esetekben elő is fordul, sorozatos ismétlődésük, s különösképpen kifejező szándéku összekapcsolásuk a mindennapi gyakorlatban végképp kizárt. Ám e táncfigurák mindig ugyanazokat az esztétikai minőségeket reprezentálják, amelyek a köznapi mozdulatanyagban - legalábbis tendencia jelleggel, netán analógiaként - megtalálhatók; vagyis, ha többszörösen stilizáltan, áttételesen, távolról is, és (amint erre alább külön kitérek) egy másik mértékrendszer összefüggéseinek keretei között úgy szépek, tragikusak vagy komikusak stb. a táncművészeti formák, hogy a mindennapi mozgás szép, tragikus, komikus stb. formáira utalnak.

Hogy a szépség az emberi szabadság érzéki megjelenése, ezt a mindennapi élet mozdulataiból igen kézenfekvő bizonyítékokkal valószínűsíthetjük. Az egyenes testtartás, ruganyos járás, dinamikus mozgás esetében nyilvánvaló, hogy ezek a jelenségek azt a lényegi mozzanatot fejezik ki, teszik érzékelhetővé, hogy az ember ura a saját testének, nincsenek a normálistól eltérő fizikai korlátozottságai, szabadon tud mozogni. Pl. a balettben a táncmozdulatok tág ugrásai, a spicotechnika légiessége, az emelések elegáns könnyedsége stb. mindezt minőségileg más, virtuóz fokon reprodukálja, azt a képzetet kelti, hogy a táncos szinte már a nehézkedési erőtől is teljesen szabaddá vált, nincsenek fizikai akadályai annak, hogy szinte bármire hasz-

nálja a testét. A lényegi mozzanat - a mozdulatok, testtartások érzéki formájában kifejezett szabadság - tehát teljesen azonos, de a mértékrendszer minőségileg különbözik egymástól. Egy, a mindennapi keretek között nagyon szép lépéssorozat a színpadon kifejezetten nem szép, hanem a maga köznapiságával legtöbbször stilustörő motívum (ami persze nem jelenti azt, hogy nem lehet kifejező értékű), a táncprodukció összképébe illeszkedő szép piruett pedig a mindennapi életben komikus-groteszk hatása. Ha ezt a döntő különbséget a továbbiakban, a többi esztétikai minőségnél külön nem is említem, gondolatmemeim természetesen mindig így értendők. Megjegyzendő, hogy a mindennapi mozgásformák és a művészi tánc formanyelve közötti ilyen azonosságok és különbségek - mutatis mutandis - a többi művészetben is ugyanilyen törvényszerűségeket mutatnak. A mindennapi beszédben is a lendületes, dinamikus-ritmikus előadásmód a szép, s a költői nyelv versformája magasabb szervezett-ségi fokon ebből alakult ki - ám a költői műben a köznapiprozódia alkalmazása prózai jellegű műfogás, és ha valaki egy mindennapi beszélgetésben versben szólal meg, derűtlenséget kelt.

Az esztétikai minőségek másik értékpólusán a rutság áll; lényege, mint említettem, az emberi alávetettség, korlátozottság érzéki megjelenése, aminthogy a mindennapi életben a testi hibákra valló, bizonytalan vagy kapkodó mozgás azt jelzi, hogy a dolgot végző ember fizikuma a normálisnál korlátozottabb, nem tud megbirkózni a külső körülményekkel, s a lehorgasztott fej, a "lógó orr", görbült tartás, netán hisztérikus hadonászás a belső szabadság, az önuralom hiányáról tanuskodik. Ha a "danse noble" általában mellőzi is az effajta mozgásformákra utaló tánclépéseket, a görbitett háttal, karral, lábbal mozgó figurák a romantikus balett szörnyalakjai révén a hagyományos táncban is ismertek, s a modern tánc bőségesen él ilyen kifejezőeszközökkel. Talán nem árt már itt felhívni a figyelmet arra, hogy jóllehet a rut mozgás a mindennapi életben és a

táncművészet (alább részletesebben is tárgyalt) "szépművészeti" válfajában ugyan negatív minőség, viszont maradéktalanul pozitív értékminőségként jelentkezhethet a "visszatükröző művészeti" táncban, melynek társadalmi funkciója nem az, hogy minél szebb-dekoratívabb produkciókat állítson elénk, hanem az, hogy a társadalmi valóság reális képét nyújtsa. Minthogy e kép - történelmünk eddigi menetében - sosem volt homogén módon szép, hanem mindig az esztétikai minőségek bonyolult, rutat is tartalmazó strukturája jellemezte, így a visszatükröző funkciójú táncművészet sem mondhat le olyan kifejezőeszközökről, amelyek az élet ilyen mozzanatait idézik fel. Így a modern táncban a negatív esztétikai értékminőségek, s köztük a rutság előtérbe kerülése nem valamiféle technikai alacsonyabbrendűség tünete, hanem a művészi igazság pozitív értékminőségének szolgálatából következő szükségszerűség.

Bonyolultabb strukturájú esztétikai minőség a fenség. Ugyan végső soron a szépség egyik válfaja, de ettől döntő mértékben megkülönbözteti az érzéki formájában megjelenő szabadság dimenziója. A jelenségek ugyanis csak addig szépek, ameddig a bennük kifejeződő szabadság méretei azon a mértéken belül maradnak, amelyen belül a kor embere azonosulni tud a jelenséggel, a saját szabadságaként képes szemlélni az adott jelenség érzéki képében megjelenő erőt. Ha viszont ezek az erők oly mértéktelenül hatalmasak, hogy a kor embere nem tud azonosulni a jelenséggel, akkor ennek szabadságát - szépségét a maga alávetettségének - kiszolgáltatottságának némiképp szorongó érzésével vegyes gyönyörrel szemléli, s ekkor a fenség esztétikai minősége áll előttünk. Klasszikus példája a hatalmas hullámokat görgető tengeri vihar félelmetesen gyönyörű látványa, s ez a példa egyben arra is rávilágíthat, hogy a köznapi élet szokványos mozdulatanyagában miért nem mutathatunk fel ilyen esztétikai minőséget: e minőség per definitionem nem hétköznapi. A táncművészet viszont - gondoljunk a Spartacus vagy a

Tűzmadár cimszereplőjének mozgására - stilizált kifejezőeszközeivel minden nehézség nélkül fenségessé teheti produkcióit. Itt emliteném, hogy esztétikai minőségkategóriáink nem skatulyák, amelyekbe teljesen egyforma s minden többtől radikálisan különböző jelenségek tartoznak, hanem egy bonyolult szín-skála csomópontjai, végtelenül sok átmeneti jelenséggel, alfajjal stb. Egyes ilyen alfajok megjelölésére vannak külön szavaink (ahogy például meg tudjuk különböztetni a szépség több változatát: kecsesség, bájoság, tetszetősség stb.), másokat viszont nem tudunk megnevezésekkel elkülöníteni. Nyilvánvaló pedig, hogy a Tűzmadár és a Spartacus fensége másmilyen, mint A csodálatos mandarin cimszereplőjéé: az előbbieken kifejeződő szabadság saját kiteljesedésünk perspektíváját vetíti eléink, a Mandarin fenséges dimenzióju magatartásmodellje viszont nemcsak hogy követhetetlen számunkra, de nem is követendő.

A fenséghez kapcsolódik a tragikum esztétikai minősége, amely akkor áll eléink, ha valamilyen fenséges dimenzióju szabadsággal rendelkező jelenség bukása, katasztrofális sérelme, azaz kiszolgáltatottságba - alávetettségbe való átcsapása fejeződik ki az érzéki formában, méghozzá olyan módon, hogy a kor embere ezt a bukást az azonosulás attitűdjével, saját sérelemként éli át, s ez a katartikus megrendülés élményben részesíti. Nem ellentmondás itt, hogy a fenséggel kívülállóként állunk szemben, a tragikummal pedig azonosulunk, hiszen a bukás mintegy emberközelbe hozza az eredetileg messze fölénk magasodó fenséges jelenséget - ahogyan a Mandarint is a halál hozza közelünkbe, s ezzel egyben a tragikum táncművészeti lehetőségeit is jeleztük.

A komikum lényege is egy ilyen átcsapás, csak itt egy magát szabadnak mutató, a szabadság - szépség külső jegyeit hordozó jelenség belső kiszolgáltatottsága, korlátoeltsága, torzultsága, rutsága lepleződik le váratlan, kontrasztjellegű

csattanóval. A köznapi mozgásanyagban számos példája akad, a peckesen sétáló, majd váratlanul hasraeső embertől a gépiesen merev mozgásig, amely azt leplezi le, hogy az illető az adott helyzetben valójában nem emberként - a szükségszerűséget felismerő, cselekvéseit ehhez igazító, szabad lényként - viselkedik, hanem tárgyként, bábuként. Az olyan tipusu táncjátékok, amilyenek a 19. század második feléig divatos arlekinádák voltak, alapvetően ebből a mozgásanyagból stilizálták formáikat, s a groteszk karaktertáncoktól a pantomimes kifejezőeszközig a hasonló megoldások széles körben használatosak.

III.

Nem folytatom az esztétikai minőségek - egyrészt gyakorlatilag szinte végtelen, másrészt differenciáltabb sajátosságaik tekintetében többnyire feltáratlan - sorát; a dolog lényege az, hogy a táncművészet abszolút önállóan, minden zenétől vagy irodalmi szűzsétől függetlenül is képes arra, hogy valamennyi esztétikai minőséget kifejezze. Ezt a tényt azért fontos kiemelni, mert nem minden művészeti formarendszer rendelkezik ezzel a képességgel. A versritmus formái pl. nem elhanyagolható mértékben gazdagítják a költői szövegeket, s a funkcionális verstan számtalan példával tudja bizonyítani, hogy a vers nemcsak úgy szolgálja a mondanivalót, hogy "a hang kétszeresen kapcsolódik ugyanahhoz a tárgyhöz" (ahogyan pl. Arany János A fülemüle c. költeményében a madárdal megszólalásakor a versforma is ritmust vált, dallamosabbá válik), hanem úgy is, hogy "olyat is sejtethet a hangalak, ami a szóban nem jutott kifejezésre" (Fónagy Iván: A költői nyelv hangtanából. Bp. 1959. 261. old.). Kiss József Tüzek című versében pl. a szöveg szavai idillien harmonikus - békés világot festenek:

Ismeritek a vidám rőzselángot
S ropogását a vályogtűzhelyen?
A nyílt arcokat, a nyájas világot,
Hol tréfa és dal önként megterem?

A pirrichiusokkal és spondeusokkal aritmikussá tördelt jambus viszont (zenei devizaként, előrejelzésként) érzékelteti azt, amit a költő csak később mond ki, hogy tudniillik ez a világ már széttört, darabokra hullt, semmibe veszett. Önmagukban véve azonban a vers ritmusfordulatai, ütemei, lábai vagy különjai olyan rendkívül elvont tartalmakat hordoznak csupán, amelyek esztétikailag nem minősíthetők: a spondeus (-- --) vagy molosszus (-- -- --) kétségtelenül lassu, kiegyensúlyozott, az anapesztus (U U --) vagy daktilus (-- U U) élénk, mozgalmas, a pirrichius (U U) vagy tribrachis (U U U) szaggatott, aprózó. Egyikre sem mondhatjuk azonban azt, hogy így, önmagában véve akár szép, akár rut, netán komikus, tragikus stb lenne. Egyebek között ezért vezethetnek csak korlátozott eredményekhez azok az avantgardista kísérletek, amelyek az "értelmen tuli nyelv" - kitalált, jelentés nélküli "szavak" - zenéjével próbálkoztak művészetet teremteni.

A tánc viszont önmagában, minden zenei vagy drámai segítség nélkül is létre tud hozni olyan kompozíciókat, amelyekben az esztétikai minőségek rendszerének strukturája (összetételben, arányban) modellszerűen megfelel annak a strukturának, amelyet az adott társadalomtörténeti pillanat arculatán az esztétikai minőségek alkotnak; magyarul: a kompozíció a szépség - rutság, tragikum - komikum stb. minőségeiből olyan mintázatot épít fel, amely hűen tükrözi vissza a világ szépségét, rutságát. A marxista esztétika újabb kutatásainak fényében ez már önmagában is elegendő ahhoz, hogy a műalkotás eleget tegyen a visszatükröző művészet ("autonóm művészet") intenzív totalitás-igényének, hiszen a mű, ha egy meghatározott absztrakciós síkon is, de visszatükrözi a társadalmi valóság összképét, mint "a csepp a tengert". Körtvélyes Géza e kötetben közölt tanulmánya igen szemléletes módon elemzi a táncművészet ilyen típusú alkotásainak totalitás-lehetőségeit, s utal arra is, hogy a többi művészeti ág is igen gyakran ilyen

eszközökkel tesz eleget a realizmus e kritériumának. Mindehhez csupán azt tenném hozzá, hogy hangsúlyozandó: szó sincs itt valamiféle ujszerű, különlegesen absztrakt eljárásról, amely napjaink - netán vitatható - művészeti felfedezései közé tartozik. Az olyan évszázados hagyományú műformák is, mint amilyen a tájköltészet, általában mindig ugyanezzel a totalitás-típussal éltek, ahogyan pl. József Attila Nyár című remeke is az idillikus - rut - fenséges esztétikai minőség-strukturával fejezi ki kora társadalmi válságát. (A vers ilyen nézőpontu elemzését ld. Szerdahelyi István: Költészetesztétika. Bp. 1972. 242-246. old.)

A versformák fent említett példája azonban arra is felhívhatja a figyelmet, hogy a zenés táncok és dramatikus-cselekményes táncjátékok esetében sem szükségszerű, hogy a tánc pusztán arra a szerepre korlátozódjék, hogy a maga mozdulatnyelvével vizuálisan kifejezze a zene akusztikailag kifejezett tartalmait, vagy a cselekményt. Amiként a versritmus tartalmi többletet tud nyújtani a költői szöveg szavakban kifejezett tartalmaihoz képest, természetesen a tánc is minden nehézség nélkül élhet ilyen lehetőségekkel: egészen odáig, hogy mintegy kontrasztot is alkothat a zenével szemben. (Olyan típusu megoldásokra gondolok, amilyen pl. Radnóti Miklós Hetedik eclogá-jában a koncentrációs tábor barbár képeinek kontrasztja a klasszikus hexameter: csupán így - kimondatlanul - szembesíti a költő a barbárságot az európai humanizmus eszményeivel.) A koreográfia tehát ilyen esetekben nem a zene térbe vetített dinamikus képét, s nem is csak a szöveggönyv vizualizálását állítja elénk, hanem a komplex művészi produkció egyenrangú, a társmű komponenseinek egyikében sem adott tartalmakat kifejezésre juttató összetevőjeként lép fel. Amennyire én tudom, még korántsem általánosan használatosak az ilyen kontraszt-típusú megoldások a táncművészetben, pedig az effajta kompozíciók különlegesen tömör, intenzív és - a befogadás oldaláról nézve - igen szuggesztív formaszervezetek lehetnek.

IV.

Egy valóban átfogó - valamennyi művészeti ág sajátosságait egyenrangúan tárgyaló - marxista művészetelmélet szemszögéből nézve igen öröndetes, hogy Körtvélyes Géza említett elemzése gyorsan és igen pontosan kiterjesztette a szépművészetek létét és társadalmi funkcióit illető új koncepciót a táncművészetre is. A táncot csak a visszatükröző művészet nézőpontjáról felmérő általános esztétikák alighanem azért oly szembetűnően szófukarak, mivel ebben a művészeti ágban a szépművészeti válfaj viszonylag elterjedtebb mint a többiben, s így a tükrözési funkciók kizárólagosságára épülő teóriáknak a tények még makacsabban ellenállnak, mint egyebütt. Jellemző pl., hogy Lukács György, aki pedig még a kertművészet sajátosságaival is részletesebben foglalkozik esztétikai főművében, a táncról alig szól többet egy-két mondatnál, s akkor is jobbra a primitív népek mágikus táncait említi vagy a keleti mimetikus táncokat. Az volt ugyanis a véleménye, hogy ha azt "az intenzív egyetemességre törekvő tendenciát" szemügyre akarjuk venni, amelyet "a tánc taglejtés-nyelve" lehetőségként magában rejt, "akkor természetesen nem szabad a modern - udvari konvenciókból létrejövő - balettra gondolnunk, ahol a taglejtések felidéző hatalma, egyetemességéről már nem is beszélve, csaknem teljesen elveszett. Bizonyos támaszpontot a keleti táncok kínálnak talán, amelyek sokkal jobban megőrizték az archaikus hagyományokat" (Az esztétikum sajátossága. Bp. 1965. 1. köt. 395. old.).

Lukács itt alighanem a klasszikus (akadémikus) balettet nevezi modern balettnék; ennek mozdulatnyelvét a reneszánsz és barokk udvarok táncmesterei valóban a szépség (és alfajai, a kecsesség, bájoság) jegyében stilizálták, s a táncművészet e nagy irányzata így valóban messze eltávolodott nemcsak a Lukács által igényelt archaikus-mimetikus jellegtől, hanem - s ez a valóban lényeges - attól az igénytől is, hogy az esztéti-

kai minőségek polifon strukturáit állítsa eléánk. (Félreértés ne essék: itt nem a szinpadí összprodukció értelmében felfogott klasszikus balettről van szó; ennek reprezentatív alkotásai számtalan esetben mutatják fel az esztétikai minőségek gazdag színskáláját - ám a nem szép, hanem tragikus, komikus stb. minőségeket a zene és a drámai szűzsé hordozza, a koreográfiában mindig a szépség - kecsesség a domináns.) Lukács azonban eltekint attól a ténytől, hogy e "csak szép" klasszikus formanyelvnek antitézise volt már a romantikus balett is, és az ezt is opponáló modern táncban végképp megszűnt a szépség - kecsesség kizárólagossága (a klasszikus keleti táncok pedig abszolúte nem mimetikusak, legfeljebb a néptáncok azok, de ezek sem annyira Keleten, mint inkább Afrikában és a természeti népek körében).

Merőben más megvilágításba kerül továbbá mindez, ha figyelembe vesszük, hogy a homogén szépség jegyében fellépő tánc sem alávalóbb, hanem a visszatükröző művészeti táncsal egyenértékű. Körtvélyes Géza e szépművészeti táncfaj lehetőségeit mutatja be. Én úgy látom, hogy a dramatikus táncjátékokat is ide lehetne sorolni; ilyen esetekben természetesen a szűzsét is a szépségnek kell áthatnia, azaz a cselekmény (nem a szó szűkebb, pásztorjátékot jelentő, hanem tágabb, schilleri értelmében) idillt formáz.

S itt meg kell torpannunk, hiszen az idill - ahogyan ezt Schiller nevezetes fogalommagyarázata óta tudjuk - a valóságot eszményien szépnek mutatja be, azaz tükrözi. S minthogy a valóság maga az emberi történelem eddigi menetében még sosem volt eszményien szép, így nyilvánvalóan hamisan tükrözi; hazug illuziókat kelt bennünk a fennálló viszonyokról, s ez - Lukács giccs-elemzése szerint - az álművészet, a giccs legsajátosabb jellemvonása. Jogosan merülhet fel hát a kérdés: ugyan nem a giccsot akarjuk-e eufemisztikus átkereszteléssel visszacsempészni a marxista esztétikába, amikor a szépművészetek jogaiért emelünk szót?

Hogy nem erről van szó, azt Király István okfejtése mutatja igen szemléletesen: "nemcsak a biedermeier kor hizott, önelégült nyárspolgárisága, de a polgári hőskorok elveszett édent viasszasóvárgó, aranykort idéző nyugtalansága is kedvelte az idillt". A felvilágosodás idején a "lelkek forradalmasításában - paradox módon - ennek a békét, nyugalmat hirdető műfajnak is komoly szerepe volt. Egy hazug, kegyetlen, fénytelen világban a mulhatatlan szépet, az élet üzenő lehetőségeit villantotta ez. Nem hagyta siralomvölgygé csufulni a földet: bátorította a bele-nem-nyugvókat, a messzire nézőket", s ezzel egy-egy alkotása "legalább annyi embert nevelt fel a forradalomra, mint valamely jakobinus klub". Az ilyen hatást azonban - mutat rá Király - csak az az idill fejtheti ki, amelyik nem a mindennapi valóság képét festi sugárzóvá, hanem amelyiknek ábrázolásához hozzátartozik - mint legfőbb formáló elv - "az időbeli és térbeli elhatárolás: az efemerizálás". Azaz: a művész félreérthetetlenül jelzi, hogy az az idilli hangulat, amely művét áthatja, nemhogy a társadalmi valóság képe lenne, hanem egy olyan illanó, efemer pillanatot tükröz, amely éppen a valóságtól való elvágódás kifejeződése, "az emberiség megvalósítandó, messzi édenének tűnékeny, percnyi, nagyon is korlátolt, de mégis távlatot adó záloga" (Király István: A rehabilitált idill. Irodalomtörténeti Közlemények, 1970. 5-6. sz. 614-615. old.). A produkciónak tehát ilyenkor olyan szépnek kell lennie, hogy a befogadó eleve ne is gondolhasson arra, hogy itt valamiféle visszatükrözési funkció érvényesül, hanem az alkotói intenció egyértelműen jelezze számára: szépművészeti alkotással áll szemben. A művészetre is az jellemző, hogy műfaj- és műforma-kategóriái nem merev falakkal elválasztott skatulyák, hanem tendenciák csomópontjai, amelyek között az átmeneti jelenségek rendkívül gazdag színskálája bontakozik ki. Ám ez a tétel sem abszolutizálható, hiszen ezen a határvonalon, a szépművészet és a visszatükröző művészet határvonalán szük-

ségképpen éles különbségeknek kell mutatkoznia: az átmeneti forma itt a giccs, a visszatükrözés látszatában tetszelgő eszményítés.

Olyan értelemben viszont szoros rokonság is mutatkozik a szépművészet és a visszatükröző művészet között, hogy - amint ez Király okfejtéséből világosan kiderül - a szépművészeti alkotásokat nem kezelhetjük úgy, mint pusztán hedonisztikus funkcióju szellemi élvezeti cikkeket, szemben a mindig kataritikus hatású visszatükröző alkotásokkal. Nemcsak a valóság igaz, realista ábrázolása döbbsenhet rá bennünket a "Változtasd meg életed!" szükségességére, hanem - természetesen - a rut valósággal eleve kontrasztban álló szépség szemlélése is.

V.

Annál gazdagabb határterületi-átmeneti jelenségekben a művészeti és nem művészeti szféra mesgyéje. A tánc esetében különösen áll ez; ismeretes, hogy itt a hétköznapi élet kifejező mozdulataitól a "közhasználatu" (népi és társasági) táncot át a színpadi táncig (műtáncig) egy olyan bonyolult összefonódó - egybemosódó formakomplexum mutatkozik, ahol az elkülönítés pusztán morfológiai vagy szociológiai szempontokra figyelve lehetetlen (vö. Vitányi Iván: A tánc. Bp. 1963. 20-28. old.). Lukács György a képződmények rögzített visszatükröződés-jellegével próbálta a művészi és nem művészi tánc közötti különbségeket definiálni (vö. i.m. 1. köt. 407-408. old.); bonyolult okfejtése már csak azért sem teljesen meggyőző, mivel - mint láttuk - a művészet és a visszatükröző művészet fogalma közé nem tehetünk egyenlőségjelet.

Én úgy látom, hogy elvileg itt is - mint általában - a produkciók értékstruktúrájának szempontja nyújthat csak biztos fogószót: azok a tárgyak, produkciók, művészeti jelenségek, amelyeknek értékstruktúrájában az esztétikai érték valamelyik fajtája játszik kizárólagos vagy egyeduralkodó szerepet, s a

zok nem művészetiek, ahol a helyzet fordított, az esztétikai értékek az értékstrukturában függő, alárendelt helyzetben vannak más, nem esztétikai értékekkel szemben. (Megjegyzendő, hogy itt művészeti jellegről és nem művészségről van szó: a különbség az, hogy az utóbbi esetben a produkció pozitív eredménnyel meg is valósítja a maga értéklehetőségeit, az előbbi esetben viszont csak azt jelöltük meg, hogy az értékstrukturával szemben milyen társadalmi elvárások érvényesülnek. Magyarán: a művészeti jelenség kategóriájába azok a dolgok tartoznak, amelyek meghatározott funkciókat kell hogy betöltsenek, de lehet, hogy ezt nem töltik be kielégítően - giccsek, fércművek -, míg a művészség e körön belül azokat a műveket jelöli, amelyek valóban értékesek.)

E gondolat magva leginkább az iparművészet és a (művészeti szférán kívül eső) ipari formatervezés példájával szemlélíthető. A Gorka-vázák és a kénsavtároló ballonok egyformán rendelkeznek esztétikai és praktikus értékekkel, ám az előbbi, az iparművészeti esetben a praktikum szempontjai alárendeltek az esztétikainak, a vázának elsősorban szépnek kell lennie, s csak ezen belül vázának, a ballon esetében pedig megfordítva, az a fontos, hogy - mondjuk - 200 liter férjen bele és saválló legyen, a szépség kívánalmait csak ennek alárendelten érvényesítheti.

A tánc esetében az ilyen értékstrukturabeli különbségek leplezetesebbek, mivel itt a produkciókban az esztétikai értékek - a művészi igazság vagy a szépség - nem közvetlen gyakorlati értékekkel, hanem szellemi értékekkel kapcsolódnak össze. Ilyen lehet a - nem művészi, hanem - ismereti értelemben felfogott igazság vagy a meggyőző-mozgósító erő. Az előbbi esetben az esztétikai értékek didaktikus, az utóbbiban agitativ szempontoknak vannak alárendelve, ezért nevezzük az átmeneti, voltaképpen már a művészeti szférán kívüli jelenségek e csoportjait didaktikus, illetve agitativ művészetnek. A táncban

mindkét forma régi hagyományokra tekinthet vissza: az udvari balett allegóriái igen gyakran kifejezetten didaktikus célzatúak voltak, a fejedelem vagy az uralkodóház dicsőségét propagáló agitativ jelleg pedig még elterjedtebb a hajdankori táncjátékokban. Nem ismeretlenek azonban az agitativ és didaktikus törekvések a mai, s ezen belül a magyar táncban sem: Körtvélyes Géza történeti áttekintése több helyen is rámutat, hogy az 1957 utáni periódusban is igen erőteljesen jelentkezett az az igény, hogy a néptáncgyűttesek műsorai a közvetlen aktuális célkitűzésekhez kapcsolódó agitativ hatást fejtsenek ki, és társadalmi-politikai tanulságokat nyújtó didaxis jellemezze őket (ld. Korszerű tendenciák a magyar táncművészetben 1957 és 1977 között. Tánctudományi Tanulmányok 1978-1979. Bp. 1979. 24. és 28-29. old.).

Ugy gondolom, hogy ezt a kérdést a marxista esztétika - és a szocialista kulturpolitika - egyszer s mindenkorra kielégítően tisztázta már: nem követelhetünk a művészettől napi politikai agitációt és didaxiszt, s ez természetesen nincsen másként a táncművészetben és ezen belül a néptáncban sem. Mindez azonban nem zárja ki azt a lehetőséget, hogy - mint nem a szó szoros értelmében vett művészeti, hanem átmeneti formák - az ilyen agitativ és didaktikus produkciók társadalmilag szükséges, hasznos és izléses módon funkcionáljanak. A plakátművészet a maga egészében ebbe a szférába tartozik, s a mai magyar plakát kiváló példája annak, hogy az agitációs funkciót is magas színvonalu, izig-vérig modern, korszerű formanyelvvel lehet szolgálni: ha a tánc is rátalálna erre az utra, agitativ és didaktikus formái szervesen és harmonikusan kapcsolódhatnak a szó szorosabb értelmében vett táncművészet fejlődéséhez. Ehhez természetesen az is kellene, hogy az ilyen átmeneti formákkal szembeni - történelmileg nagyon is indokolt - ellenérzések megszűnjenek, hogy az agitáció és didaxis csak e pontosan körülhatárolt esetekben helyénvaló, s a gyanuja sem merül-

het fel annak, hogy a táncművészetet magát akarjuk ilyen formákkal helyettesíteni.

Az átmeneti-határterületi jelenségek harmadik nagy tömbje a szórakoztató művészeté, s ezen belül a tánc, mint ismeretes, nem kis területet foglal el; a divertissement-től a dramatikus formáig, a néptánctól a jazztáncig ugyyszólván minden táncformának létezik szórakoztató jellegű válfaja is. Köztudott, hogy e szórakoztató művészetnek korábban még a létezését is vitatta a marxista esztétika, s - a frankfurti iskola ezoterikus-elitárius koncepcióihoz nagyon hasonlító gondolatmenetekkel - úgy találtatott, hogy ami csak szórakoztat, az a kulturális szférában a polgári népbútítás értelmében felfogott manipulációs eszközök sorába tartozik. Napjainkra az elméleti vitákban mindinkább az a józan megfontolásokra épülő álláspont kerekedik felül, amelyik abból indul ki, hogy a pihenés, a szórakoztató időtöltés az ember egyik alapvető életszükséglete, és semmiféleképpen sem indokolható, hogy miért ne lehetne ezt a szükségletet más tevékenységformák mellett, mint amilyen a játék, a sportolás, a hobbyk stb. éppen művészies formákkal kielégíteni.

Mínthogy azonban kétségtelen tény, hogy e szórakoztató művészet a szó egzakt értelmében felfogott művészet határain kívül esik, így valamennyi ide tartozó tevékenységformában egyformán jelentkezik az a káros tendencia, amelyet a táncra vonatkoztatva történeti áttekintésében így vázolt fel Körtvélyes Géza: "A profi balettszakma is legtöbbször fanyalgott a 'tullépő műveken', a nevelésbe és szórakoztatásba pedig 'mindenki' nyugodtan beleszólt. S ha nem 'igazi' művészet ez, a komolyabb zeneszerzők is fokozatosan 'leszakadtak' a hivatásos együttesekről, vagy könnyű műfajú vállalkozásként fogták fel a kapott megbízásokat, - s 'a művészetet' máshová tartogatták" (i.m. 29. old.).

A probléma lényege itt az, hogy jöllehet a szórakoztató művészet valóban nem "igazi művészet", ettől azonban - elvileg - semmivel sem eleve alacsonyabbrendű, mellékesebb jelentőségű, mint az "igazi". Sajnos, a társadalmi köztudatban máskacsul továbbélnék nálunk is azok a hamis rangsorolások, amelyek pedig a legtágabban értelmezett szocialisztikus gondolkodásmóddal sem összeegyeztethetők: a kétkezi embernél többet ér a fejmunkás, és e hierarchia csucsán a borzongató tisztelettel övezendő művészek állnak. Ezt a torz szemléletet pedig művészetirányítási rendszerünk és művészetkritikánk is táplálja, amikor kitüntetett figyelmet szentel száz-kétszáz olvasónak publikáló ifju poétáknak, s előkelően eltekint a többmilliós tömegeket vonzó, de "csak" szórakoztató műfajok feje fölött. Szó sincsen arról, hogy a szociológiai szempontok abszolutizálásával e rangsor visszájára fordítandó lenne: magát a hierarchizáló gondolkodást kellene megszüntetni, hiven Lukács György figyelmeztetéséhez, amely szerint a hierarchikus jelleg az idealista esztétikák szükségszerű jellemvonása. "Ha ugyanis a különböző tudatformák minden megvizsgált objektum tárgyiasságának, rendszerben elfoglalt helyének végső meghatározó elveiként szerepelnek, és nem úgy fogják fel őket - mint a materializmusban -, hogy már konkrétan megformált reagálási módok az objektív, tudattól független valóságra, akkor kényszerűségből a gondolati rend legfelső biráinak kell feltolniuk magukat, és rendszerüket hierarchikusan kell felépíteniük. Történelmileg rendkívül különböző módon alakul ki, hogy melyik hierarchiának milyen rangfokozatai vannak, ezt azonban most nem taglaljuk, mert számunkra csak az a fontos, hogy minden ilyen hierarchia lényegéből kifolyóan meghamisítja a dolgokat és viszonylatokat" (i.m. 1. köt. 16. old.).

A korszerű, a hamis rangsorolási szemlélettől megszabadult gondolkodás kialakítása és elterjesztése az esztétika feladata lenne. Ennek azonban az a feltétele, hogy rendelkez-

zünk a szépművészet, az agitativ, a didaktikus és a szórakoztató művészet sajátosságait is olyan mélyen és sokoldalúan elemző elgondolásokkal, amilyenek a visszatükröző művészetre vonatkozóan ma már birtokunkban vannak. E munkának csak a kezdeténél tartunk - írásom egyik legfontosabbnak szánt gondolata az lenne, hogy a lemaradás mielőbbi felszámolásának szükségességére felhívja a figyelmet.

István Szerdahelyi

DANCE AND AESTHETICS

Summary

This study relies on the principle that aesthetic qualities (beauty, ugliness, tragicalness, comicalness, etc.) are in their totality nothing but sensuous expressions of the human substance. Beauty is a sensuous representation of human freedom, whereas ugliness represents human obtuseness, the other qualities denoting the different shares and proportions of freedom versus restriction: tragicalness is the collapse of a phenomenon possessing freedom of sublime dimensions, and the essential feature of comicalness is also a transition only here it is the phenomenon showing outer signs of freedom and beauty, while being limited internally and distorted that explodes in an unexpected humorous turn. - These general aesthetic conceptions are justified and well illustrated by examples in the art of dancing; the aesthetic qualities of human movement and human substance, the interrelation between freedom and obtuseness can much easier be examined here than elsewhere. Thus, the present study tries to justify this assumption on a scale ranging from the movement of everyday life to the stylized forms of dance configurations.

In the different arts - including dance - aesthetic qualities serve various kinds of social functions. The so-called fine arts and the respective genre of dancing bestows on us an experience of beauty - as pure as possible -, whereas the representational or reflective kind of dancing displays an ungarnished, true image of social reality. These two genres of art are of equal value, of equal importance, for the ultimate purpose of every human activity is the accomplishment of freedom and the aim of enhancing the beauty of life. The fine arts

serve this purpose directly, whereas reflective art makes us realize both the nice and also the ugly sides of life, showing for what, and against what to strive in order to achieve beauty in the human world.

On the border-line of artistic and non-artistic spheres there are similarly numerous forms having social functions different from the afore-mentioned ones, and this corresponds to various kinds of dances, like didactic art (the didactic allegories of court ballet), purpose-oriented art (manifestations intending to canvass current political aims), entertaining art, whithin which dance occupies a large domain: from divertissements to the dramatic forms, from folk dance to jazz dance virtually every form of dancing has its entertaining aspects. Also these border-line forms are equivalent to the forms of fine arts, of reflective arts, provided that they are able to satisfy actual social requirements on a high level.

AZ EMBER, AZ IDŐ, AZ IRÁNYZAT

Bernd Köllinger

Nincs megállás.

Korunk nagy szociális és ideológiai harcai a balettet és a táncszínházat is hatáskörükbe vonták. Akarva-akaratlanul egy bizonyos közösségi magatartást és történelmi helyzetet tükröznek a táncosok lábán életre kelő koreográfiai alkotások.

A szocialista társadalom balettművészetének és táncszínházának fejlődésével foglalkozó történésznek nem lesz nehéz megállapítania, hogy korunkban az egész társadalmi szervezeten belül a koreográfia művészetében is fokozottan tükröződnek sajátos vonások.

A fejlődési folyamat nem mentes az ellentmondásoktól, és nem független a világban zajló eseményektől sem.

A szocialista társadalom fejlődésével a művészek is fokozottan arra törekednek, hogy társadalmunk életének realitását, annak belső és külső jelenségeit mélyebben, differenciáltabban és átfogóbban szemléltessék.

A régi osztályellentétek helyébe új társadalmi viszonyok és másfajta ellentmondások léptek. Felszabadulva az ember emberi általi kizsákmányolástól, mindeddig nem realizálható, újszerű módon váltak jelentőssé az emberi kapcsolatokban rejlő egyéni hajlamok, képességek és szükségletek, amelyek új színekkel gazdagítják a társadalmat alkotó osztályok és rétegek minőségileg is új szociális viszonyainak spektrumát.

Marx úgy jellemezte a kommunizmus első fázisának társadalmi rendjét "mint amely éppen a kapitalista társadalomból lép ki, tehát minden vonatkozásban, legyen az anyagi, erkölcsi

A szerző esztétikai fogalomértelmezése és -használata - főként írása bevezetőjében - eltér a hazai elmélettől és gyakorlatától. A tanulmányt ennek tudatában adjuk közre. (Szerk.)

vagy szellemi, még annak a régi társadalomnak az anyajegyeit viseli magán, amelynek a méhéből származik."^{1/}

Kommunista viszonyok és kapcsolatok csak bonyolult, el-lentmondásos, hosszadalmas fejlődési folyamatokból alakulhat-nak ki.

A szocializmus történelmileg új társadalmi rendet terem-tett, de nem teremtette meg egy csapásra az összes ember ab-szolút egyenlőségét. Az osztályok és rétegek közötti különbsé-gek létezése még szükségszerű.

A Gothai program kritikájában Marx rámutat azokra a ter-melékenység konkrét színvonalából és a társadalmi viszonyokból eredő igazságtalanságokra, amelyek a teljesítmény-elv szerinti elosztásból adódnak. "Lassalle kispolgári és homályos frázisát az 'egyenlőségről' és 'igazságról' teljességgel elveti, miköz-ben megmutatja a kommunista társadalom fejlődésének menetét, amely kénytelen előbb csak azt az 'igazságtalanságot' megszü-n tetni, hogy a termelőeszközök egyes emberek kezében vannak, és még nem képes egy csapásra felszámolni a többi igazságtalansá-got, a javak teljesítmény szerinti (és nem szükséglet szerin-ti) elosztását."^{2/}

A fejlett szocialista társadalom ennek ellenére - a tel-jesítmény-elv alapvető betartása és következetes alkalmazása mellett - mind átfogóbb mértékben juttatja érvényre a "szük-ségletek szerinti" kommunista elosztási elv elemeit; már ebben megmutatkozik a társadalmi fejlődés folyamata. Ennek egyik je-lentős vívmánya az anyagi és kulturális életszínvonal tervsze-rű fejlesztése, amely figyelembe veszi a mindenkor anyagi le-hetőségeket és a reálisan még létező osztálykapcsolatokat.

E viszonyok és fejlődési folyamatok olyan alkotói felada-tok elé állítják a művészeti ágak és típusok művelőit, ame-lyekben ismét időszakosává válik annak a kérdésnek a tisztázása, hogy milyen a művészetek formája, tartalma és hatósugara.

Mind Marx, mind Brecht kifejti azt a gondolatot, hogy az ember és ember közötti valós egyedi különbségek csak társadalmi egyenranguságban ismerhetők fel és válhatnak hatékonyá.

A fejlett szocialista társadalmat - amely még nem érte el a társadalmi egyenranguságot - igen differenciált és ellentmondásos szociális struktúra jellemzi. De eltűntek az alapvető osztályellentétek és az azokkal összefüggő társadalmi és egyéni torzulások.

Ez az objektív helyzet - jobban, mint bármikor - ráirányítja a művészet és a művészek figyelmét, fantáziáját és érzékenységet az egyén külső és belső világára, ellentmondásaira és fejlődésére, problémáira és lehetőségeire, érzelm- és gondolatvilágára. A fejlett szocialista társadalomban - a művészetekben általánosan megfigyelhető tendenciával összhangban - a kortárs koreográfiákban is megmutatkozik a törekvés mélyebben behatolni lélek és külső magatartás bonyolultan egymásba fonódó és egymás ellen ható világába.

A tánc tradicionális és realista emberábrázolását alapul véve, új dimenziókkal és kvalitásokkal gazdagodott a pszichológiai irányzat a koreográfiában; rendkívül érzékenyen követi nyomon az emberi élmény és cselekedet sokrétűségének és alakulásának jellegét. És ez a "belehallgatás" az alakok belső világába, elmélyedés az egyén élményeinek szférájába egybecsendül a néző igényével az átfogóbb és mélyrehatóbb önismeretre. Amit a közönség az ilyen jellegű koreográfiákban a színpadon lát, az járulékos magyarázatok nélkül is beilleszkedik mindennapi gyakorlati tapasztalataiba. Ugyyszólván közvetlen az olyan művek megértése, amelyeket differenciált, az érzelemhez szóló emberábrázolás jellemez. Ezt a közvetlenséget szolgálja a koreográfiái alkotások alapját képező kifejezetten szubjektív, sőt részben intim zsánerű zeneművek kiválasztása.

Ez ugyanúgy áll Seregi László Változatok egy gyermekdalra című művére (Dohnányi Ernő zenéjére), mint Pavel Šmok Amerikai

kvartettjére (Antonin Dvořák op. 96 vonósnégyesére) és Tom Schilling Esti táncok című koreográfiájára (Franz Schubert D 703 vonósnégyesének c-moll tételére és D 897 zongora-hegedű-cselló triójának Esz-dur adagiójára).

Már a zene kiválasztásában kifejezésre jut az élményteli, a szubjektív modellként felfogó alkotásmód felé fordulás.

De mint ahogy pl. Beethovennél vagy Schubertnél is mindig átélhető zenei énjük viszonya a világhoz, és ezáltal érzékelhető maga e világ is, hiszen legszemélyesebb mondanivalójuk mindig több személyiségük "puszta" megnyilvánulásánál, ugyan-ugy a szubjektív élményből fakadó koreográfiai alkotásmódnak is mindig van társadalmi töltése - akár jelentős társadalmi magatartásokról és eseményekről, akár egy szövevényes társadalmi viszony többé-kevésbé közvetlen bemutatásáról van szó.

Ez a kapcsolat-szövevény különösképpen Seregi koreográfiájában szembetűnő. Dohnányinak zongorára és zenekarra irt változatai az "Ah, vous dirai-je maman" című gyermekdalra 1915-ben keletkeztek. Seregi az 1930-as évekbe helyezi művének cselekményét. Így zene és bemutatott kor között is feszültség adódik. Egy további "törés" megkettőzi ezt: Seregi a mára céloz a magatartások és fejlődések koreográfiai modelljével. Így három időszik tükröződik egymásba. A költői mondanivaló sokrétűvé válik, és tulajdonképpen éppen ettől lesz költőivé.

Pavel Šmok is hasonló módszert alkalmaz. Dvořák vonósnégyesét nem történelmien fogja fel. Számára nem fontos, hogy a zenemű keletkezési korának külsőséges életképeit reprodukálja; hangzó világnak tekinti a zenét, amelyet kapcsolatba lehet hozni a mai ember érzelmeivel és cselekedeteivel. Itt is egymásba tükröződik a tegnapi és a ma. De amit Seregi a közönség asszociációs képességére bíz - egy történelmileg megkötött cselekményt a mára vonatkoztatni -, azt Šmok közvetlenül ábrázolja. Bár a táncosok jelmezeiről a maximális semlegességre törekvés olvasható le, a jelmezek mégis egyértelműen maiak.

Tom Schilling ezzel szemben Schubert korába helyezi el művének cselekményét; ez a jelmezokről is világosan leolvasható. Bizik abban, hogy a történelmileg távolinak tűnő is belülről érinti és mozgatja meg a mai nézőt az emberi mondanivalóval és a pszichológiai problémafelvetéssel, és anyagot kínál az önbírálatra. Seregi és Schilling nem mondja ki azt, ami közvetlenül érinti a közönséget. Tudatosan építenek arra, hogy a néző otthonosan tud mozogni a koreográfia költői asszociációs közegében. A történelmileg átélt külsődlegesen is történelmi közegben csapódik le. De a letűnt élet képe egyben felszólít arra, hogy a közönség önmagára is vonatkoztassa.

Ugyanez fordítva áll Šmokra. A jelenkor élményvilágából kibontakozó, ifjontian ragyogó és mély közösségi érzéstől áthatott koreográfiájának a zenével ad történelmi dimenziót. A zene a táncot és a tánc a zenét metaforává változtatja.

Dvořák F-dur vonósnégyesének strukturája szinte kaleidoszkópszerű, különösképpen a témák expozíciójában. "Rendkívül könnyed, kisformátumu körvonalakkal megalkotott mű." (Šourek). A mondatszerkesztés tartja magát a klasszikus sémához - rövidsége és szűkszavúságra, egyszerűsége és áttekinthetősége törekszik. E jegyek előre vetítik a huszadik század új, felgyorsult életritmusát, és a benyomások állandó változásától formált életérzését. Dvořák intenzíven magáévá tette az amerikai hétköznapi benyomásait, amelyek összefonódnak a cseh haza felé irányuló nosztalgikus gondolatokkal és emlékekkel.

"Nagy szükségünk van ilyen örömdetes jelenségekre", írta már Dvořák egyik kortársa. "Azok, akik minket jelenleg legjobban érdekelnek a zenében olyan borzasztóan komolyak... Gyönyörűtölt el a gondolatra, hogy ismét jöhet majd egy zenész, akiről éppoly kevésbé kell vitatkozni, mint a tavaszról."^{3/}

Hanslick találóan jellemezte az életteli és életigenlő op. 96 vonósnégyest, amikor megállapította, hogy "Vonósnégyesei nem filozofálnak, és a pesszimizmus teljesen idegen tőlük. So-

kaknak úgy tűnhet, hogy túl egyszerűek és egészségesek, nem elég mélyek és jelentősek... Ez a legegyszerűbb, legnaivabb és legtermészetesebb muzsika, amit Haydn óta komponáltak."^{4/}

Nem csoda hát, ha Smokot olyan koreográfia megalkotására ihlette, amely a mai embereket önmagukkal és a világgal egyetértésben mutatja be. Belső szabadságukat és önállóságukat szemléletesen fejezi ki az, hogy minden történés játéknak tekinthető: a táncosok különböző alakokat öltve játékosan kerülnek helyzetek és hangulatok sorába; az alakok magatartása is játékos, és az egész inkább cselekedetek és érzelmek hatásos asszociációs láncához hasonlít, mint végigvezetett cselekményhez. A történés kibontakozásának során úgy tűnik, mintha mind a táncosok, mind az általuk formált alakok cselekedetei annak a pillanatnak a szülöttei lennének, amely szülte őket. Mindez a szigorúan építő, a zenét híven követő koreográfiát a frissesség és eredetiség lehelletével hatja át. A lépések, gesztusok és ugrások, a térben szelt utak és a motívumkombinációk mintegy a táncosok spontán mozgásimpulzusának vetületei; így a táncosok inkább alkotóknak hatnak, mint kivitelezőknek.

Šmok Amerikai kvartettje minden ízében muzikális koreográfia; ez nemcsak Dvořák zenéjének alaki "legyőzésében" nyilvánul meg, hanem különösképpen a mű sajátos esztétikumában és dimenzióiban.

Nincs benne végigvezetett cselekmény, drámai konfliktus, "idée fixe" és lírai hős, és hiányoznak a filozófikus, politikus vagy lelki vonásokat hordozó képszerű szimbólumok és hasonló funkciójú példázatszerű alakok is, amelyek a mű egészének vagy egyes részeinek különös "jelentést" adhatnának. Šmok nemcsak a nézőt készteti asszociációs közreműködésre, hanem maga is asszociációs eszközökkel él. Teljesen átadja magát a zene vonalvezetésének és kontrasztjainak, fejlődésének és fordulatainak, hangulatainak és rajzolatának. Spontán asszociációs-, cselekvés- és mozdulatöröme teremtette meg a fiatal embe-

rek egyidejű, egymásba fonódó és egymás ellen ható érzéseinek és tetteinek kifejezését. Mindez nem azonosítható egy ideával, képpel vagy szimbólummal - mint ahogy zenét amugy is csak igen korlátozott mértékben és csak igen feltételesen lehet ilymódon értelmezni. E koreográfia tartalma kevésbé fogalmazható meg szavakkal, mint más koreográfiáké és másfajta művéké. Példá-szerű ez az alkotás, amelyben a hangulati cselekmények domi-nálnak, és lényegüknél, formájuknál fogva tükrözik azoknak a fiatal embereknek az életfelfogását és magatartását, akik o-lyan világban élnek, amely megerősíti és kibontakoztatásához segíti személyiségüket. A koreográfia a szociális magatartás olyan fokát jeleníti meg, amelyet az egymás megbecsülése és az összetartozás jellemez. Egyetlen táncos, egyetlen alak sem vá-lik hőssé; a hős az összefonódott kapcsolatokban élő négy em-ber harmónikus (ha nem is konfliktus mentes) közössége, amely egy szélesebb társadalmi szervezetet képvisel.

Ugy tűnik, hogy a koreográfia megerősíti Thomas Mann vi-zióját a polgárság utáni világ művészetéről, amelyet Doctor Faustus című regényében így fogalmazott meg.

"A művészet egész hangulata, életérzése meg fog változni, higgye el... derűssé, szerénnyé fog válni, ez elkerülhetetlen, és micsoda szerencse! Lehull majd róla sok mélabus nagyratörés, és új ártatlanság, sőt ártalmatlanság lesz osztályrésze. A jö-vő majd ismét úgy fogja látni, sőt ő maga is úgy fogja magát látni, mint egy olyan közösség szolgáját, amely sokkal többet foglal magába a puszta 'műveltség'-nél, és amely nemcsak kulturált lesz, hanem kultúra. Ma még nehezen tudjuk elképzel-ni, pedig ez lesz, és ez lesz a természetes: művészet szenve-dés nélkül, lelkiileg egészséges művészet, se nem ünnepélyes, se nem szomorú, hanem bizalmas és bizakodó, olyan művészet, a-mely tegeződik az emberiséggel..."^{5/}

Az ilyen művészet nem absztrakt, arc nélküli lényt lát az emberben, és nem is szűkíti le ösztönös, biológiai létre, ha-

nem személynek, személyiségnek fogadja el és alkotja meg, és arra törekszik, hogy mindent megadjon, ami létében és fejlődésében érinti és mozgatja.

A lelki egészség, amelyről Thomas Mann beszél, világosan megnyilvánul abban, ahogy ez a művészet az élet és halál egzisztenciális problémájával szembenéz: a halált nem romantikus, dekadens vagy egzisztencialista módon dicsőíti, és nem mutatja be biológiailag izeire szedve; mentes mindenfajta misztikától és intellektuális hűvösségtől.

Tom Schilling Esti táncok című koreográfiájában a cselekmény egyenes vonalban és szinte plasztikus sűrítéssel tör afele a pont felé, amelyen a három táncos egyike hatalmába keríti a három táncosnő egyikét, aki már nem képes e hatalomtól szabadulni. A táncos, aki előzőleg alig különbözött társaitól, aki idegenként, de ugyanakkor mégis meghitten tartozott közéjük, aki mindenki felé kinyújtotta a kezét, végül is egy végérvényesen megigéző gesztussal nyeri el az egyik nőt. Mindez alkonykor történik, a körvonalak elmosódtak. Belső viharok dulják fel az alakokat, éreztetve a vész közeledtét. Egyre inkább a páros együttlétben keresik a fogódzkodót, és átadják magukat a merengő nyugalom pillanatainak. - De az, aki sápadt ifjúként mindebben velük van, alig különbözve tőlük, az a Halál. Emberien, ugyanakkor megfoghatatlanul idegenen keríti hatalmába a Lányt, aki magára marad vele a sötétségben.

Nem akar meghalni, minden porcikája tiltakozik a közelgő vész ellen. Végül megadja magát sorsának. A Halál eltűnik az éjszakában.

Őt hordta a Lány magában.

Ez megfosztja e kapcsolatot az elég gyakran alkalmazott és előtérbe állított erotikától, amelyhez tulontul könnyen nyulnak olyankor, amikor az embernek mint halandó, biológiai lénynek legelemibb konfliktusát a saját életformájával költői módon a nő és férfi közötti feszültség két pólusára bontják.

Schilling koreográfiájában a Halál - bár férfi - személytelen. mert: ő az, ami a Lánnyal történik.

"Der Tod ist gross,
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen,
mitten in uns."

(Prózai fordításban: Nagy a halál. Az övéi vagyunk nevető szájjal. Mikor úgy véljük, hogy életünk felénél állunk, sirni merészel legbenső énünkben.)

Igy Rilke. Schilling kapcsolódik ahhoz a gondolathoz, hogy a halál ott van, ahol az élet. De Rilkével ellentétben nem érez nagyságot a halálban.

Engels fogalmazása szerint "a halál, mint az élet tagadása, az élet lényeges tartalma"; ez úgy nyilvánul meg Schilling koreográfiájában, hogy tartalmilag a Lányt helyezi a történés középpontjába. Nagy mértékben egyéníti a Lányt, míg az ifjúszerű, ellenállhatatlan Halált megfosztja minden emberi indulattól. - Nemcsak az élethez, hanem a meghaláshoz való viszonyulásban is humanizmus fejeződhet ki. Schilling koreográfiája az utolsó lélegzetvételig költői arculatot ad az emberi létnek.

Seregi is elmélyülten foglalkozik az emberi élet tartalmának és értelmének kérdésével. A Változatok egy gyermekdalra című művének felépítésében kifejezetten és kézzelfoghatóan társadalmi mozzanatokat és fejlődéseket von be. A variációs műsorsszerűen komor bevezetésére öt pár jelenik meg; életük egyhangunak és üresnek tűnik; társas kapcsolatuk formalitássá meredezett.

A zongoraszólóra, amely az ismert gyermekdalt intonálja, ugróköteles kislány halad át a színpadon. Az ártatlan, naiv és vidám gyermeki játék az emlékek és asszociációk tömegét váltja ki a párokból: újból gyermekké válva megtanulnak ugrálni, bujósckázni, fogócskázni, kavicsal dobálódzni - és közben ifjakká serdülnek. Átélik az első szerelem izgalmait, barátokra

találnak, párt választanak, és ifjúságuk végén maguk előtt látják az életet. És ekkor rájuk tör a háború. A férfiak bevonulnak, és elesnek. A nők kimondhatatlan fájdalommal gyászolnak.

De mindez csak játék volt, keserű játék, amely önismeret-hoz és eszméléshez vezetett. Azok, akik a játékból visszatérnek a realitásba már mások, mint azok, akiket egy játészó gyermek vont be a játékba. Felismerték a felelősséget önmagukért, az életért, az emberi társadalomért. Mindegyik újból rátalál párjára, mind egymásra találnak. Amit cselekszenek, azt közösségi érzés hatja át. Alkalmazabbá váltak arra, hogy sorsukat alakítsák, és társadalmi felelősségükhöz méltóan cselekedjenek. Seregi koreográfiája, amely a fantázia szülötte, azt szemlélteti és bizonyítja, hogyan lesz az ember képzelőereje, játékkészsége, beleélő készsége átalakulásának mozgatóerejévé, erkölcsi fejlődésének katalizátorává.

Ha e három koreográfiát összehasonlítjuk, elsősorban alapjában életigenlő jellegük tűnik föl. Ez azonban nem aféle olcsó optimizmus. Például Sereginél és Schillingnél ennek ellene mond maga a tárgy is, amely világosan halálról és szenvedésről szól. És Šmok ragyogó koreográfiája is csak háttérével, a keserű magányélménnyel együtt érthető meg.

Mégis és éppen ezért válik e művekben világossá az a meggyőződés, hogy az ember erejével és méltóságával, felelősségtudatával és rátermettségével fel tudja ismerni és át tudja alakítani a saját és a társadalom sorsát.

A koreográfusok - különböző módon és a zsáner eltérő feltételei mellett - maximálisan törekszenek arra, hogy emocionálisan differenciálják, lelkiileg áthassák és érzékletesen közvetlenné tegyék a cselekményt. Amennyire a költői mű, amelyet létrehozta, távoláll a valóság pusztá másolásától, ugyanugy törekszenek másfelől az emberileg lehetséges legteljesebb konkrétságra. A koreográfusok olyan realizmust képviselnek mű-

veikben, amely komolyan veszi az embert, mint egyént, amely rákérdez létfeltételeire és lehetőségeire, és ezzel egyidejűleg - közvetlenül vagy közvetve - utbaigazitást ad egy társadalom belső állapotáról és szellemi klimájáról. Ez a magatartás, amely a három alkotó közös világnézetéből és művészi módszeréből adódik, mind dramaturgiaiilag, mind koreográfiailag - bizonyos rokon vonások ellenére is - teljességgel különbözőképpen és sajátos módon nyilvánul meg mindhármuknál.

Seregi bontakoztatja ki szellemi törekvését a legvilágosabban olyan meseforma segítségével, amely állomásról állomásra halad, és amelynek kezdete és befejezése van. Alakjai fejlődése közben rajzolja meg arcképüket. De érdeklődése áterjed annak a közösségnek a sorsára és alakulására is, amelyet a tíz ember alkot.

Csak odáig individualizál, ameddig nem csorbitja meg más egyének individualizálását; egyetlen hős történetét sem emeli ki a közösség történetének kárára. Figuráinak jellemzésébe megközelítően azonos szintig és mértékben hatol be - s ez egyben azt is jelenti, hogy valójában csak egy bizonyos fokig individualizál. Ilymódon a portrék inkább csak vázlatok. Ugy-szintén inkább csak jelzések, mintsem részletes kifejtések azok a helyzetek, amelyekbe a szereplők kerülnek. Gyors ütemben váltakoznak, csakugy, mint a szereplők, akik csak megszabottan rövid időre kerülnek előtérbe.

Ezzel tág teret nyit a néző fantáziájának, az át- és végiggondolásnak. A közvetlenül leolvasható, egyértelműen megformált kapcsolatok ellenére is világosan kitűnik a bemutatás módjából, hogy Seregi az asszociációs elvet követi. Mindebből alapvetően következik a koreográfia költői kvalitása.

A prózai és színjátékszerű alapelemek feloldódnak a lírai költőiségben, a jelképeességben és metaforában. Mégis, Seregi alkotó módszerét olyan tendencia hatja át (mindannak az óvatosságnak és fenntartásnak a hangsúlyozásával, amely az ilyen-

fajta, vitathatatlanul relativ jellemzés miatt szükséges), amely irodalminak nevezhető, mégpedig kifejezetten a szónak nem értékelő, hanem jellemző értelmében.

Nár Seregi Változatai is a legkülönbözőbb fajta és erősen sűrített asszociációs lehetőségeket kínálják. Fokozottan áll ez Šmok Amerikai kvartettjére, amely a legtávolabb esik a cselekmény értelmében vett eseményábrázolástól. A koreográfia a zenében és a zenével él; mindegyik tétele tánccal rögzített érzelmi alaphangulatot áraszt, amely mindig konkrét emberek egymáshoz való viszonyának a hangulata. Ezek a kapcsolatok azonban nem válnak végigvezetett cselekményfolyamatokká. A bemutatás módja impresszív. A jelzés, a pillanatnyi, az élményszerű van tulsúlyban. Az alakokat nem cselekedet és ellencselekedet, nem is világos temperamentumbeli különbségek, hanem dominálón az előadók személyiséghatása individualizálja. Így a célul kitűzött benyomás végig megmarad: a színpadon csak egyetlen organizmus él és lélegzik. A tárgy nem annyira a meghatározott egyén (habár ez az előadók megfelelő személyiséghatásából kikövetkeztethető), mint inkább egy társadalomnak a "kicsiben" átélt és realizálódott hangulatai, érzései stb.

A koreográfia egy önmagában eleven és sokrétű társadalmi egységet mutat be. Hogy azonban ez a társadalmi egység, ez az összlény egyedekből áll-e, hogy a koreográfia semmitmondó vagy nem eleget mondó mozdulatok füzése-e döntően attól függ, hogy a táncosok bevonják-e, és ha igen, milyen mértékben, összetéveszthetetlen énjüket az interpretálásba.

Ez a feltétele olyan koreográfia előadásának is, mint amilyen Tom Schilling Esti táncok című alkotása. Dramaturgiai alapelemeit tekintve Seregi Változatok-ja és Šmok Kvartettje között foglal helyet. Egyszerű, külső lefolyásában bonyodalmmentes történetet mesél el. Ez a cselekmény, amely fordulataiban követi a zenét, a Lány lelki világát tárja fel, amely a cselekmény kifejlődése folyamán mindinkább a középpontba kerül.

Kezdetben a c-moll allegro tételre három férfi és három nő éli át a vésztojósló, belső békéjüket veszélyeztető estet; rövid, feszült szünet után azonban redukálódik a hangszerelés és ezzel együtt a szereplők száma is. E hat ember laza, az est atmoszférájából és a közelgő szerencsétlenség megérzéséből fakadó, szinte sorsszerűen adódó együttlétből válik ki a lány és az Ifju (a Halál).

A halálnak ellentállva, a világtól és az ifjuságtól bucsut véve, az elkerülhetetlennek engedelmeskedve differenciálódik a Lány alakja élmény és érzés, cselekvés és szenvedés pólusai között olyan emberre, aki egyszeri, lelkiileg gazdag individuum, és egyben egész típusának a képviselője.

Schilling - Šmokkal ellentétben - konkrétan körvonalazott helyzetbe állítja hősnőjét, és olyan ellenfelet ad partneréül, akire a cselekményt és a reagálást vonatkoztathatja. Ezzel megteremti a feltételét annak, hogy következetesen és csodálatra méltó beleérző készséggel individualizálhasson. Az individualizálás ábrázolása a tánc sajátosságának megfelelően elsősorban az érzelemvilágban megy végbe, és a szubjektív időérzék mértékének megfelelően a cselekmény időbeli kitágításán vagy tömörítésén alapul.

A három koreográfus alkotói teljesítménye abban a módban is megnyilvánul, ahogy a kiválasztott zeneműhöz viszonyulnak, és ahogy a zenei anyaggal bánnak.

Schilling koreográfiáját szabályszerűen a zenei folyamatoknak és asszociációs tartalmuknak megfelelően alkotta meg. A vonósnégyes tétel a többszólamúságot, az adagio az egyes számot igényli. Az allegróban még bizonyos fokig mindnyájukról van szó, a zongora-trióban már csak a Lányról.

A zenei motivumképzés meghatározza a koreográfia tagolását és építkezését is. Ezek azonban semmiképpen nem foghatók fel önmagukért való formai elemeknek, csak úgy, mint a cselekménynek megfelelő és költői tartalom hordozói, az ember és

szubjektív élményei közt képszerűen és térbeli mozgásban megvalósuló kapcsolat-komplexus kifejezői. De formának és struktúrának mindenképpen van saját értéke is. Így pl. az adagiónak egy dalból kibontott zenei története, a csúcspontig fokozása, végül elhalása nemcsak a Lány és a Halál között lefolyó cselekményre való összpontosítást, hanem a koreográfiai tetőponthoz vezető sűrítést és kiélezést is meghatározza. Schubert zenéje Schilling koreográfiájában mint a differenciált emberábrázoláshoz tartozó belső és elválaszthatatlan másik dimenzió jelenik meg.

Šmok Amerikai kvartettjében sem mondható a koreográfia és a zene viszonya semlegesnek, még kevésbé elkülönülőnek, mivel a koreográfia maga a megtestesült zene.

Schilling és Šmok emberalakítónak fogja fel a zenét; képzelőerejük és alakítókézségük egyesül a zene sajátosságával és teljesítményével. A zenéből kiindulva és azt követve, emberien testi valóságát teremtik meg olyan cselekményeknek, melyek a zenével feszültségteli összhangban vannak.

A kortárs koreográfusoknál korántsem mondható általánosnak az ilyenfajta magatartás és módszeres eljárás.

Seregi teljesítménye is akkor válik különösképpen nyilvánvalóvá, ha figyelembe vesszük, mit jelent a "variáció" az akadémikus - tradicionális balettben.

A klasszikus balett értelmében vett variáció általában nem más, mint egy nehéz technikai feladatokkal telitüzdelte szóló, amelyben néhány technikai elem és motívum többé-kevésbé gyakran és többé-kevésbé periódikusan ismétlődik. Felépítése és funkciója folytán inkább egy koloratúrával vagy strettával hasonlítható össze, semmint egy adott téma zenei variációjával.

Seregi egyrészt dramaturgiai technikának használja Dohnányi művének variáció-elvét, másrészt koreográfiai elvként személyek, magatartások és események jellemzéséhez. A régi "variáció" dialektikusan megsemmisül; ez (Hegel szerint) egyben legyőzését, megőrzését és magasabb fokra emelését jelenti.

Seregi ugyanolyan pontosan ragadja meg az egyes variációs tételek hangulatát, mint amilyen szabadon mozog a zenemű asszociációs terében. A cselekményvezetés és az állomásról állomásra haladó fejlődés értelmében interpretálja Dohnányi variációit, ami a partitúrából egyáltalán nem szükségképpen következik. Ezért nem csodálkozhatnánk azon, ha egyes kritikusok a zene tulinterpretálásáról beszélnének. Seregi azonban nem lépi át ezt a határt. Egy variációláncot nemcsak olyan, egymástól független tételek sorának lehet felfogni, amelyben a tételeket pusztán a variációs téma tartja össze; a tételek összefüggő egészeknek is értelmezhetők, és ez adott esetben még asszociatív mesévé is konkretizálható.

Seregi ezt az utat választja. Ezzel egyrészt követi, másrészt új dimenzióval gazdagítja a zenét. Egyidejűleg van egyetértésben és ellentmondásban a zenével. A koreográfia a zenében rejlő lehetőségek egyikét realizálja, és ezzel bizonyos értelemben szűkebb, szegényesebb és egyértelműbb, mint a zene. De ezzel a konkrét, világos és szemléletes fogalmazásmóddal ugyanakkor túlhalad a zenén, és olyan életet nyer tőle, amely tág, gazdag és dus plasztikájú.

Egyetlen zene sem olyan egyértelmű, hogy térben és mozgásban megjelenítve csak egyetlen felfogása kerülhessen szóba. A zene mindig többértelmű - de többértelműsége meghatározottan konkrét. Ha egy oldottan vidám zene a táncban burleszkké válik, a néző - aki egyuttal hallgató is - hamarosan megérzi az ilyenfajta koreográfiai lefordítás nem illő voltát. És ha a csend és komoly gyász patetikus pózzá válik, a közönségben ugyanezt az érzést váltja ki.

Amikor a zene táncsal egyesülve hangzik el, a zene lényegében a tánc hangjává és a tánc lényegében a zene testévé válik. Vagy másképpen: a zene a táncban él és a tánc a zenében.

Öt ujjunkon megszámolhatjuk, mi történik akkor, ha zene és tánc szerves egymással élését és egymásba fonódását "kény-

szerházasságnak" fogják fel, és a táncot "önállóan" a zene mellé helyezik. A csak viszonylag szétválasztható teljességgel szétválík. A dialektikus egység mechanikus összeggé alakul át. A koreográfiai ördögüzésnek következményei vannak: a zenétől megfosztott tánc érzelemmentes lesz, elveszti az élményszerűséget és emberközelséget. Erősödik a jelképesesség és allegorizálás. A statikus elem fontosabbá válik, mint a mozgás, az állapot fontosabbá, mint a folyamat. A gesztus helyére a testjel lép. Ennek jelentése még "leolvasható", de a cselekményt már aligha lehet átélni. Az embert és az emberit alakító táncosok jelek térbeli anyagává válnak. Jellemző, hogy a "szemantikus" tánc gyakran társul kortárs zenéhez (vagy ahhoz, ami annak mondja magát). Ebben rejlik némi logika, mivel a kortárs zenealkotás élenjáró irányzataiban szintén előnyben részesítik a racionális konstrukciót és jelszerűséget az élményszerű és átélhető zenei tartalommal szemben. Gyakran azonban pusztá félreértésről van szó, tudniillik arról, hogy mivel a modern zene amugyis feladott mindenfajta rendszerezési elvet, a tánc is a jelszerű igénytelenség, a strukturát nélkülöző önkény alapján gyakorolható; a hézagos zenei képzettség és koreográfiai tehetlenség alibije a modern zene.

De bárhogy legyen is, a tánc "szemantizálása", az érzelmektől való megfosztása phyrrhusi győzelemhez hasonló: a tánc legbelső énjét éri találat, s így ottmarad a csatatéren. A tartalmak tézisekké alvadnak, és már csak racionálisan fejthetők meg. Az átélésből szemlélődés, a részvételből távortartás lesz.

Helytelen, sőt egyenesen nevetséges lenne, ha teljességgel elutasítanánk a tánc szemantikus, vagy - ahogyan helyenként említik - "tartalmilag meghatározott" elemeit és alakjait. Nincs tánc - legalábbis mint színházművészet - stilizálás, meghatározottság és jelszerűség nélkül. Sőt, költői kvalitása nagymértékben függ attól, hogy a mozdulat és a szerep milyen erővel idéz fel (ha egyáltalán felidéz) olyan jelentéseket, a-

melyek tulmutatnak a közvetlenül ábrázolt cselekményen, és olyan soksiku és többdimenzióju "holdudvart" teremtenek a művészi tartalomnak, amely a táncban ugyan nem ölt testet, de a szimbólumból, metaforából és jelből kikövetkeztethető.

Seregi, Šmok és Schilling ebben az értelemben dolgozik olyan folyamatokkal, mozdulatokkal és eseményekkel, amelyeknek átfogóbb a jelentése a közvetlenül ábrázoltnál, és alkalmaz térbeli és plasztikus jeleket. A különbség csak abban van, milyen szándékkal alkalmazzák a jeleket: feloldódik-e a tánc a jelekben, vagy a jelek olvadnak-e a táncba.

A kísérletezésnek nincsenek határai. De a legnagyobb kísérlet az ember felé irányuló mozdulat. Itt minden példakép, mérce és tapasztalat fontos lehet. A három koreográfus olyan utakat követett és mutatott, amelyek a realizmus területére vezetnek.

J e g y z e t e k

- 1/ Marx, Engels: Werke, 19. kötet 20. old. Dietz Verlag, Berlin 1962.
- 2/ Lenin: Werke, 25. kötet, 479. old. Dietz Verlag, Berlin 1960.
- 3/ Hanslick: Fünf Jahre Musik (Öt év zene). Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, Berlin 1896. 311. old.
- 4/ Uo.
- 5/ Th. Mann: Doctor Faustus, ford. Szöllőssy Klára, Európa kiadó, 1977. 393. old.

1. The first part of the report is a general introduction to the subject of the study. It discusses the importance of the study and the objectives of the research.

2. The second part of the report is a detailed description of the methodology used in the study. It includes information about the sample, the data collection methods, and the statistical analysis.

3. The third part of the report is a presentation of the results of the study. It includes tables, figures, and text describing the findings.

4. The fourth part of the report is a discussion of the results and their implications. It discusses the strengths and limitations of the study and suggests areas for further research.

5. The fifth part of the report is a conclusion and summary of the findings. It provides a final statement on the results of the study and the overall conclusions.

6. The sixth part of the report is a list of references. It includes all the sources used in the study, such as books, articles, and other documents.

7. The seventh part of the report is an appendix. It includes any additional information that is relevant to the study, such as raw data, questionnaires, or other documents.

8. The eighth part of the report is a glossary. It defines any technical terms or abbreviations used in the report.

9. The ninth part of the report is a list of figures. It includes all the figures used in the report, such as tables, charts, and graphs.

10. The tenth part of the report is a list of tables. It includes all the tables used in the report, such as data tables and summary tables.

Bernd Köllinger

MAN, MODERN TIMES AND TENDENCIES

Summary

The intricate social problems of our age leave their mark also on accomplished artistic works. Thus, the creators in the field of ballet theatre also focus their attention to the outer and inner world of the individual, registering his contradictions, the development of his emotional and intellectual self. The psychological tendency in choreography has been enriched by new possibilities and qualities. The creators seem "to hark" back to the inner world of their figures, are absorbed in the psychological experience of the individual. That way of creating, which considers the subjective as a model, comes near to today's audience for the actual social tension can always be felt in its background.

P. Šmok's work American Quartet (music by Dvořák) is a musical choreography, every bit of it, portraying contemporary people in harmony with themselves and their world. It has no plot leading us along from beginning to end; no dramatic conflict, no lyrical hero. Šmok uses associative means inducing the audience to assimilate the work similarly. - T. Schilling's choreography, Evening Dances (music by Schubert) delineates the most elementary human conflicts, the connection between man and woman, the relation of life and death. - In his choreographic work, Variations on a Nursery Song (music by E. Dohnányi), L. Seregi also deals with what sense and purpose human life has.

The choreographers strive - by applying different modes and choosing different genres - to render the plot emotionally differentiated, spiritually inspired and sensorially intimate. The three works, however, do not belong to the same kind of

dramaturgy, they are different in the degree of individualization and also in the relationship of music and dance. Nevertheless the identical positive, humane concept of the creators links up these three valuable and modern choreographies.

TÁNC TÖRTÉNET

LAUGHTON

A MAGYAR NÉPTÁNCMOZGALOM A HETVENES ÉVEKBEN

Maác László

Az alábbiakban a néptánc amatőr művelőiről lesz szó, azokról, akik a szinpadi bemutatkozás igényével, vagy pedig társadalmi tánckulturánk keretei között kultiválják néptáncainkat. Hivatásos együtteseink most csak annyiban szerepelhetnek, amennyiben bizonyos közös tendenciák vagy érintkezési felületek egybevetése ezt megköveteli. Csakugyan, az áttekin- tésben elsősorban a mozgalomra jellemző fejlemények, tenden- ciák egybefogását kell megkísérelnünk, szemlét tartva a to- vábbfejlődés, a friss jelenségek, vagy éppen a stagnálás tü- netei fölött.

Szinpadi ambíciókat tápláló mozgalom vizsgálatában nem kerülhetjük el a megmutatkozás fórumainak szemlélését, miután épp a szereplési keretek és feltételek kötik egybe az együt- tesseket valamilyen módon a társadalommal, s befolyásolják i- lyen vagy olyan irányban az egész mozgalom fejlődésmenetét.

E fórumok egy része nem ujkeletű, s a korábbi évtizedek- ben kialakult fellépési alkalmak változatlanul tovább élnek. Vagyis a néptánc változatlanul kísérő jelensége az iskolai és üzemi ünnepeknek, társadalmi megmozdulásoknak. Az említett alkalmak s a hozzájuk kapcsolódó néptáncok jelentőségét ter- mészetesen fölösleges volna túlértékelni, miután az esztéti- kai csúcsműnyt rendszerint nem az ebben a körben megjelenő néptáncok reprezentálják. Ám teljesen leértékelni sem volna tanácsos őket, mivel az alapfokon, vagy az un. derékhadban mű- ködő együtteseknek nagyon sokszor épp ezek a fórumok nyújtják a megmutatkozás legfőbb lehetőségét.

A hetvenes évekre ugyanakkor stabilizálódott az a fesz- tíválrendszer, amelynek előzményei a hatvanas években bonta- koztak ki, és amelynek kiszélesedéséhez a hatvanas évek végé- nek társadalmi fejleményei adtak további jelentős alapot.

Vagyis már korábbról számon tartjuk az olyan, periodikusan ismétlődő és országos akciót, mint a tavaszonként megrendezett Ifjúsági és Diáknapokat, Főiskolai és egyetemi néptáncfesztiválokat, amelyek Keszthelyen a Helikoni-, Gyulán pedig az Erkel-ünnepségekkel kötődnek össze. Emlékezhetünk továbbá az OKISZ és KISZÖV területi országos bemutatóira, a földműves-szövetkezeti együttesek találkozóira, a nemzetiségi együttesek országos fesztiváljára, a dunaujvárosi Vasas fesztiválra, és így tovább. A továbbiakban a hatvanas és hetvenes évek fordulóján közéletünk demokratizálódási folyamata, a helyi (megyei és városi) kezdeményezőkézség megélénkülése szerencsésen esett egybe a táncos közvélemény gyakran hangoztatott igényével, amely a szakmai megméretést (is) szolgáló országos szemlerendszer kialakítását sürgette. Ily módon gyakran helyi és országos vagy legalábbis regionális érdekek kapcsolódtak egybe az olyan rendezvényekben, mint pl. az Észak-magyarországi néptáncfesztivál és a Gyöngyösi szüret, a Balaton déli partján rendezett Nyugat-magyarországi Néptáncfesztivál, vagy a szekszárdi szürettel egybeeső Dél-dunántúli Néptáncfesztivál. Ismeretes, hogy e fórumokat váltakozó periódusban, évente vagy kétfévente rendezik, csakugy, mint a honvédségi együttesek és a gyermekcsoportok találkozóit. De hivatkozhatunk a szövetkezeti együttesek országos szemlájére is, amely tárgyalt évtizedünk végére már egybefogja a földműves, ipari- és fogyasztási szövetkezetek együtteseit, s a szelekciót is szolgáló területi bemutatók után csucsosodik ki a Balatonlellén, Füreden és Siófokon rendezett országos fesztiválon.

E fórumok napjainkra a legtöbb csoport életében fontos, mozgósító szerepet játszanak. Periodikus ismétlődésükkel folyamatos követelményt állítanak az együttesek elé, nem utolsósorban azzal, hogy a hatvanas években bevezetett országos minősítési rendszer minősítő akciói is rendszeresen hozzájuk kapcsolódnak. Tudjuk, e minősítési eljárás néhány pontja az

évek során korszerűtlenné vált, s épp 1980 második felében folyik e rendszer revíziója, megújítása. Mindamellet az arany, ezüst és bronz fokozatu besorolásért folytatott küzdelem korábban is mennyiségi (repertoárépítési) és minőségi (stiláris) követelményeket irt elő az együttesek vezetőinek és táncosainak, s bár az évek során az említett besorolások, minősítések devalválódásának folyamatát is itt-ott megfigyelhettük, a rendszer intézményes huzóereje az évtized végéig fennmaradt. Az együttesek és vezetők többnyire felismerték tehát, hogy a megszabott művészeti "normák" teljesítése fontos, ha nem is egyetlen módja az amatőr művészeti kollektívák társadalmi elismertetésének. Ilymódon e fesztiválrendszer napjainkra is hasznos küldetést teljesít: az új együtteseknek megteremti a bemutatkozás és az első elismertetés fórumát, a régebbiekek pedig a korábbi pozíciók javítását vagy megvédését.

Az előbbiek természetesen akkor érvényesek igazán, ha mindenki komolyan fogja fel a dolgát. Mert a rendezők és résztvevők egy része nemegyszer az ünnepi alkalmak formális kezelésére is hajlamos, s emiatt a rendszer stabilizálódásával párhuzamban a kiüresedés és meszesedés tüneteit is felfedezhetjük. S az még talán a kisebb baj (noha nem öröm), ha a rendezők a könnyű, valós vagy vélt látványigények kiszolgálása felé tolják el a találkozókat, a "fegyelmezett" vagy éppen "hangulatos" utcai menettáncokat szorgalmazva. Sokkal súlyosabb, hogy a minősítésekkel egybekötött fesztiválbemutatók igen gyakran zárt körben, nemcsak a nagyközönséget, hanem a szakmai közönséget is teljesen mellőzve zajlanak le. Az előbbi mozzanattal a művészeti célkitűzések gyakran felhigulnak, abban pedig, hogy a nagy áldozatok árán megjelenő együttesek üres házakban, mindössze a zsűri előtt táncolnak, teljes célvesztést kell megéreznünk - hiszen mire való egy összejövétel, ha még az ágazati "köldöknézés" rangját sem üti meg?!

Folytatva a fórumok szemléljét, a hetvenes években feltűnővé válik a néptánc kapcsolata az idegenforgalommal. Az ágazat evolúciójában valójában már a hatvanas évek második felében erősödő mozgás, sőt feszültség észlelhető, nemegyszer éles ideológiai, pénzügyi és jogi küzdelmek-, esetleg állami-gazgatási intézkedések kíséretében. Az akkori status quo szerint az idegenforgalmi szervek felmutatott igényeinek a kielégítésére a hivatásos együttesek rendelkeztek jogosítvánnyal, a hivatásos részleget is működtető KISZ Központi Művészegyüttessel együtt, s felismerhető tendenciaként ezek az együttesek szívesen monopolizálták volna az idegenforgalmi előadásokat. Heves, és részben kulisszák mögötti harcok után azonban a hetvenes évekre ez a részint kívánt, részint valós monopolhelyzet megdőlt, s megnyílt az út az amatőr együttesek bekapcsolódásához.

A fordulatot a hetvenes évekre megnövekvő magyarországi idegenforgalomnak tulajdoníthatjuk, továbbá annak, hogy a megnövekvő forgalom nyomán a hagyományos idegenforgalmi szervezet, az IBUSZ mellett a MALÉV is elkezdett idegenforgalmi programokat szervezni. Sőt, egymás után új idegenforgalmi szervezetek jöttek létre, mint a Volántourist, a Cooptourist, az Expressz, vagy vidéken például a Siótourist és a Hajdutourist. Az új vállalatok egy része természetes attitűdként igényelte a látvány-programok rendezésében a részvételt, felismerve valószínűleg azt is, hogy a korábban kialakított s táncos körökben hírhedtté váló "gulyáspartik" kis, hivatásos csoportjainak finanszírozása mellett vagy helyett célszerűbb, ha a bizonyos kvalitásokat felmutató (esetleg olcsóbb?) amatőr együttesekkel lépnek alkalmi vagy folyamatos egyezségekre. Így, miután a csata elsősorban a budapesti Folklór Centrumban eldőlt - és pedig azzal, hogy a Fővárosi Művelődési Ház jelentős évi előadásszámra önálló rendezési jogot kapott, s a rendszeresen fellépő Budapest Táncegyüttes mellett most már a jogke-

retét az amatőr együttesek felléptetésével töltötte ki, együttműködve a külföldi vendégeket szállító idegenforgalmi irodákkal -, megindult az amatőr együttesek és az idegenforgalmi szervezetek egymáshoz kapcsolódása. Az erősödő folyamat egyik oldalán az idegenforgalmi szervek maguk mellett tudták például a regionális állami csucsszerveként működő Balatoni Intézőbizottságot, a másik oldalon pedig az együttesek - többé-kevésbé - rá is kényszerültek a kapcsolatok felvételére és ápolására. A működési költségek megnövekedésével s a fenntartó szervek nemegyszer csökkenő támogatásával nem egy amatőr együttes a hivatásosokéhoz hasonló helyzetbe jutott: léte, működőképessége alapjának legalább egy hányadát magának kellett előteremtenie. A jelenség - újból hangsúlyozni kell - nem új, hiszen a szövetkezeti vagy nyugat-magyarországi fesztiválnak már a hatvanas években kialakult a kapcsolata a balatoni idegenforgalmi szervekkel. Mégis, a folyamat a hetvenes években teljessé lett ki, úgy is, hogy most már nem egyszerűen a fesztiválrendező szervezetek, hanem önállóan az együttesek, esetleg fenntartók kötöttek és kötnek szerződéseket.

Mármost mi lehet a véleményünk e fejleményekről? Az együttesek oldaláról a rákényszerültséget egyszerűen el kell ismernünk, mégpedig - mint a gyakorlat mutatja - teljesen függetlenül attól, hogy egy csoport tanácsai, szakszervezeti vagy szövetkezeti fenntartásban működik-e. Sőt, attól is függetlenül, hogy a csoportot egyébként esetleg avantgarde célkitűzések mozgatják. Már minden variáció előfordult. Nagyon sok együttes évi 50-80 fellépést tart, s nem közömbös, hogy ebből 15-20-30 előadás bevétele hogyan kapcsolódik be az együttes költségvetésébe. Talán nem is véletlen, hogy elsőnek éppen az egyébként is nagy előadásszámu és művészeti értelemben ugyancsak vezető budapesti együttesek léptek be a vállalkozásba. Napjainkban azonban a jelentős vidéki együttesek is rendre megtartják idegenforgalmi célú előadásait, saját körzetük-

ben, vagy éppen budapesti fellépéssel. De milyen a rendezvények visszahatása az együttesek művészeti életére?

Igazságtalan lenne olyat állítani, mintha a szerződtető idegenforgalmi szervek deklaráltan kommersz műsorokat kérnének az együttesektől; az ilyesmit okmányszerűen sohasem igazolhatnánk. A jelszó az, hogy a csoportok hitelesen mutassák be táncfolklórunkat az idetévedt vagy ideszállított külföldinek, aki ezzel is gazdagodjék hazánkról szerzett ismereteiben, miközben devizát fizet érte. A jelszónak azonban igen tág az értelmezési lehetősége, hiszen az együttesek közt is évek óta heves vita dül, hogy ki is az igazán autentikus ebben a mozgalomban. Így végül a "hiteles", a "bevált", a "népszerű" stb. címkéjével az együttesek repertoárjuknak mégis a könnyedebb, kevésbé fajsúlyos, korábbi koreográfiai patronokra épült rétegét szállítják. Kevés olyan példára tudunk hivatkozni, mint a Bartók vagy a Jászsági együttes, amelyik az ilyen alkalmakra is a táncfolklór izesebb színfoltjait vonultatja fel, vagy a Fáklya együttes, amely néhány alkalommal a Carmina Burana előadását is bekapcsolta az idegenforgalmi műsorokba. Egy őszinte felmérés igazolhatná, hogy nem egy együttesnél kialakult az a munkamegosztás és kétarcúság, amelynek jegyében "idegenforgalomnak ilyen, szakmai fesztiválra amolyan" koreográfiák kerülnek színre. Ezzel a skizoid magatartással egyébként csupán az együtteseken belül reprodukálódik az, amit intézményes munkamegosztásként, az állami koncertrendezési politikában már régtől megfigyelhetünk: az Országos Filharmónia képviseli a támogatásigényes komoly műfajt, az Országos Rendező Iroda pedig a pénzt hozó könnyű műfajt, s egyben a kulturpolitikai fekete bárányt. Az amatőr együtteseknél ez a ketősség egy életrenden belül valósul meg.

Nemcsak a hivatásosoknál, hanem az amatőröknél is tagadhatatlan az idegenforgalmi előadások repertoárt befolyásoló hatása, ami a táncművek fenntartásában és a koreográfiai to-

váblépés mértékében jelentkeznek. Azt is nehéz lenne elvitatni, hogy ezek a fellépések az előadói színvonalat is befolyásolják. A jó értelemben vett rutin, előadói biztonság szolgálatán túl ugyanis - különösen szériális feladatvállalásnál - rendszerint a rutin negatív aspektusa is jelentkezik, a robotszerű teljesítés, a "dobjuk oda!" előadói magatartás, a kiüresedés tendenciája.

Az előbbiekkal valószínűleg kevés újat mondtunk, inkább csupán összegeztünk egy többé-kevésbé ismert folyamatot. A komplexum tudatosodását a táncművészeti közvéleményben mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy a hetvenes évek második felében már az együttesekben is kialakult az ellensúly kialakításának igénye. A táncszínház mozgalom ugyanis eredendően azt a célt tűzte ki, hogy fórumot teremtsen a nem-kommerciális rendeltetésű koreográfiai műveknek, s ezzel megalkossa a néptánc-koreográfia és a közönség új típusú kapcsolatát. Nem mindenáron avantgarde-jellegű, de az emésztést segítő, az olcsó szórakoztatás funkcióján mindenképpen túllépő táncművek forgalmazásáról lett volna itt szó, éppen azért, hogy a nagyközönség körében megszűnjön vagy legalábbis oldódjék a néptáncot mindössze pergő rokokókkal azonosító szemlélet. Nos, nem véletlen, hogy ezt a vállalkozást máris feltételes módon kell említeni, mert egyáltalán nem számolhatunk be átütő sikerrel.

Az talán még nem lenne baj, hogy az egész táncszínházeszmekör kezdetben nem doktrinaszerűen kristályosodott ki. Az viszont végzetessé vált, hogy a fogalom szinte az első perctől önértékes manipulálás tárgya lett. A magyar táncmozgalom történetében soha fogalom ilyen gyorsan nem devalválódott. Amikor a BM Duna Művészegyüttes saját rendezésében elsőként hirdette meg "a hivatásos együttesek táncszínházát", nem tett mást, mint hogy új címkével látta el az együttesek egyébként is forgalmazott repertoárelőadásait. És ne áltassuk magunkat:

ezután az amatőr együttesek is ezt az utat járták. A Szakszervezetek Táncszínháza sorozatban pl. az ÉDOSZ Szeged együttese 1979-ben hangulatos előadást tartott a kőbányai Pataki művelődési központban, igen jó minőségű repertoárelőadást, amelyről mégis nehéz lenne kimutatni, hogy mi köze a táncszínház-emblémához. A dolgot nem az együttes elmarasztalásaként, hanem tünetként említjük. Ha valaki 1980-ban a táncszínház szót látja plakáton, joggal számíthat rá, hogy egy együttes "szabályos" előadását látja, s nem mást. S ettől még az előadás jó lehet a maga nemében. A kifejezés azonban üres propagandafogássá züllött. Tisztelet az olyan kivételnek, mint a Budapest Tánc-együttes sorozata az évtized utolsó harmadában, válogatott koreográfiáinak évadonkénti 20-30 előadásával.

A művészi célkitűzéseket hordozó táncművek bemutatására tehát maradtak azok a par excellence szakmai fórumok, amelyek részben ismét korábban, részben pedig a hetvenes években jelentkeztek. Létük, s a hazai táncművészeti fejlődésben betöltött funkciójuk rendkívül számottevő. Sajnálatosan azonban a nagyközönséggel való kapcsolatukról szinte egyáltalán nem beszélhetünk: a laikus nézők nem túl széles köre csupán a fesztiválokat záró gálaesten láthatja a pályadíjas művek tömény gyűjteményét, s utána már vakszerencse dolga, hogy találkozik-e még valaha valamelyik koreográfiával. Más példát is említhetünk: az évtized folyamán örvendetesen megnőtt az érdeklődés az évi "koreográfiai termést" összefoglaló decemberi Táncantológiák iránt. Olyannyira, hogy a programból már nem is egyszer két vagy három előadást kellett rendezni. Azonban csak a szakmai közönség érdeklődésének növekedésével vigasztalhatjuk magunkat, kívülállót az előadásokon alig látni.

A szakmai fórumokat áttekintve előbb a Komárom megyei koreográfiai pályázatról (1978.) emlékezhethetünk meg, mint jólsikerült, ezidáig azonban egyedi vállalkozásról. A novemberenként Veszprémben rendezett Fiatal Koreográfusok Fóruma viszont

már többbizben eredményesen szolgálta a pályakezdő koreográfusok debütálását. Az idők során ugyan ez a fórum is a polarizálódott követelmények keresztútjába került - hol szélsőségesen avantgarde várakozásokat kapcsoltak hozzá, hol pedig a naturalista néptáncreprodukciókat várták el tőle, a megfelelő messianisztikus elképzelésekkel -, mégis remélhetjük, hogy ez a fórum a jövőben is betölti küldetését. - A hazai néptáncelőadók szóló-teljesítményének szemléljére és honorálására született meg a békéscsabai szőlőtáncfesztivál, az említett veszprémi fórumhoz hasonlóan a hetvenes években. A versenyszerű találkozón idáig a szoros értelemben vett néptánc kategóriájában, stílusismeretük alapján honorálták az idősebb vagy fiatalabb táncosokat.

A hatvanas évek két országos fóruma, a szolnoki Alföldi Néptáncfesztivál és a zalaegerszegi Zalai Kamaratáncfesztivál a hetvenes években is megőrizte funkcióját. Mindkét fórum egyszerre inspirálója és bemutatója az új koreográfiai termésnek, szolgálja a táncban való gondolkozás kibontakozását és a formálásban szükséges fejlődést, s ezzel szélesebb körben is módszerbeli támpontokat nyújt az együttesek és koreográfusok alkotómunkájához. S ha eltekintünk egy-két utólag tévesnek bizonyult zsüri-döntéstől, amely többnyire a gyors ítékezés kényszeréből fakadt, általánossággal elmondhatjuk, hogy a vázolt komplex célkitűzést az együttesek, rendezők és ítések többnyire együtt igyekeztek szolgálni. Ami csak azért kíván említést, mert e fórumokra időnként igen nagy nyomás neheztelt, leginkább koreográfia-ellenes és purista indítékkal, mintegy az eredeti célok kilugozásának szándékával.

A hazai fórumok után arról is számot kell adni, hogy a hetvenes években megerősödött együtteseink nemzetközi mozgása. A folyamat indulását ezuttal is nagyjából a hatvanas évek közepében jelölhetjük meg. Az új évtized részben a mennyiségi növekedésben, az utak számában hozott többletet, részben az u-

jonnen megközelített országok választékában, részben pedig a kiküldetés módjában és tartalmában is.

Az előbbieket kissé részletesebben azt jelentik, hogy a már korábban bevezetett szocialista és nyugati fórumok mellett (Burgasz, Straznice, Zakopane stb., illetve Dijon, Llangollen, Nizza stb.) megnyílt az út az időközben társadalmi átalakuláson átment ibériai félsziget országai felé is. Gyakorivá váltak tehát a spanyol és portugál utak, s ezzel egyidejűleg évtizedünk második felében kissé csökkent az olaszországi fesztiválokra való, s korábban már intenzív részvétel. A nemzetközi mozgás irányát figyelve azt látjuk, hogy szervezeteink és együtteseink ritmikusan tartják a kapcsolatot a görög és török fesztiválokkal, s ugyancsak rendszeres partnerség alakult ki a finn és skandináv fórumokkal. Az utak számát és a tartózkodás időtartamát nézve azonban változatlanul a hollandiai, belgiumi és franciaországi fellépések vezetnek, néha meglepően nagy időtartamu turnékkal.

A vázolt utak "célpontja" rendszerint egy-egy nemzetközi fesztivál, s a kiegészítő turnék is többnyire a fesztivál-fellépéseket előzik meg, illetve követik. Realizálásukban a különböző partnerszervezetek (szövetkezeti, szakszervezeti és közigazgatási szervek) fontos szerepet játszanak, s az a tényező is, hogy a szükséges állami jóváhagyás mellett az utak a Kulturális Kapcsolatok Intézetének vagy a Művelődési Minisztériumnak az alkalmi támogatását is élvezhetik. E nagyobb távú turnék mellett azonban meg kell még említeni azokat a külföldi fellépéseket is, amelyek az évtized fejleményeként, a növekvő helyi, tanácsai önállóság jegyében keletkeztek. A szomszéd országokkal ápolt kapcsolatok, s az ún. "kishatármenti forgalom" keretében így született számos "szomszédoló" fellépés osztrák, jugoszláv és szovjet területen. Ugyancsak a helyi önállóság és kezdeményezés szélesítette ki az új évtizedben a testvérvárosi kapcsolatokat, miáltal szovjet, bolgár

vagy nyugat-európai partnervárosok fogadták együtteseinket, s a magyar városok is a partnercsoportokat.

A körkép teljességéhez tartozik, hogy együtteseink a politikailag kiemelkedő nemzetközi rendezvényekhez is hozzájárulnak; rendszeresen részt vesznek például a fasizmus felett aratott győzelem emlékére ötvenként rendezett un. "három hárta menti találkozó" ünnepségein. Ugyanakkor alkalmilag fölfedezhetünk olyan fellépéseket is - pl. az NSZK-ban tartott lovasparádéken -, amelyek a nyugat-európai turistaszervezetekkel kötött egyezségek alapján jöttek létre.

Táncos külképviseletünkről általában elmondhatjuk, hogy a lehetőségek köre a hetvenes években kiszélesedett, pontosan a különböző szervezeteknek, tanácsoknak a korábbiaknál önállóbb döntési és végrehajtási jogköre miatt. A lehetőségekkel való élést napjainkban tulajdonképpen már elsősorban a pénzügyi adottságok determinálják. És érdekes módon az évtized fel-fellángoló reklamációiban, amelyek "a méltó képviselet elvének" betartását követelték, tiltakozva a "nem hivatott" együttesek utazása ellen, nagyon sokszor felfedezhetjük a reklamálók anyagi aspirációit. Szó se róla, sok gyöngé együttes is kiutazott az elmúlt évtizedben. Azonban az anarchiát emlegető, központi állami ellenőrzést sürgető és látszólag elvi álláspont mögött gyakran tettenérhetjük az ilyen vagy olyan együttes lobbizmust is, az állami javak önértékű ujrafelosztásának igényét. ("Én vagyok a méltó és hiteles, nem pedig a másik".) Ennyit legalább ki kell mondani, elhallgatva számos ut épületes kulisszatitkait, s maradván abban, hogy a demokrácia látszólagos rendetlensége még mindig sokkal kedvezőbb a táncmozgalom fejlődésének és külképviseletünknek is, mint az egyoldalú, monopolizálási tendenciákkal terhelt centralizáció.

Ismét a dolgok teljességéhez tartozik, ha elismerjük: az együttesek küldése és fogadása messze nem áll arányban. Magyarország tulajdonképpen csak a Baján és Kalocsán rendezett

Dunamenti Folklórfesztiválon, valamint a szegedi Szakszervezeti Néptáncfesztiválon fogad rendszeresen külföldi együtteseket, miután mindkét rendezvény nemzetközi jellegű. E fórumok két-hároméves periódusa azonban eleve csökkenti a fogadható választékot. Kivülük pedig csak a testvérvárosok alkalmi (minőségében esetleg ugyancsak alkalmi) együtteseivel számolhatunk, valamint a szocialista államok kulturális munkaterveinek keretében érkező évi egy-két hivatásos együttesel - az utóbbiak profilja viszont egyre inkább a szabadtéri show-igény kiszolgálásához idomul. Ismeretes az is, hogy a Kulturális Kapcsolatok Intézetének támogatásával szinte kizárólag Európán kívüli (egzotikus) együttesek érkeznek, rendkívül kis számban. Így végül is együtteseink kiutazásának - évi 40-50 rövidebb-hosszabb turnéval nyugodtan számolhatunk - messze nem alakult ki a reális ellentétele.

A magyar néptáncmozgalom külföldi kapcsolatairól szólva külön figyelmet érdemel néptáncpedagógiánk külföldi előretérése. A jelenséget akár vigaszként is említhetjük, hiszen itt-hon a képzés, a pedagógiai munka - amolyan végvári küzdelemként - legalábbis stagnált, ha ugyan nem esett vissza az évtizedben. (Változatlanul nem sikerült az iskolai oktatás rendszerébe "betörni", az oktatóképzés - a központi levelező tanfolyamok kivételével - többnyire kurta nyári kurzusokra szorítkozik, a pedagógiát segítő kiadói tevékenység is erősen csökkent.) Nos, a külföldi térnyerés egyik komponenseként, s rugalmasabb külpolitikánkat követve a Magyarok Világszövetsége az évek során számos néptáncpedagógust delegált Nyugat-Európába, s még inkább az USA-ba és Kanadába, az emigrációs magyarság kulturájának erősítésére. Másrészt a Nemzetközi Koncertigazgatóság közvetítésével jónéhány oktatónk bekapcsolódott a belgiumi, hollandiai és dániai nemzetközi tanfolyamok munkájába, tanári minőségben rendszeresen szerepelt a Kölni Nyári Akadémia programjában stb.; az évtized végén már számos Japánban rendezett magyar tánckurzusról is számot adhatunk.

Az évtized közepétől egy ellenkező irányú mozgásfolyamatot is megfigyelhetünk. Azaz: "miért menjen az oktató külföldre? - jöjjenek inkább hozzánk a tanulni vágyók, a külföldiek számára Magyarországon rendezett néptáncstanfolyamokra!" A lengyel, román és nyugat-európai tanfolyamok mintájára kialakított hazai kurzusok - őszintén el kell ismerni - rendkívül sok huzavona, bürokratikus akadékoskodás után születtek meg. (Miféle szervezet legyen a közvetítő és lebonyolító?, "én nem vállalom, de nem is engedem másnak", "egyáltalán kik jönnek majd ide fellazítani és spionkodni?" stb.) Nem egykönnyen vált urrá az a felismerés, hogy ezek a tanfolyamok is a szocialista kultúra térnyerésének eszközei lehetnek. Mindenesetre most már hirül adhatjuk, hogy pl. 1979 februárjában a katowicei vajdaságból egész tanfolyamra való lengyel oktató vett részt a budapesti kurzuson, s hogy ugyanebben az évben Sárospatakon már harmadszor sikerült megtartani a Nemzetközi Néptáncszemináriumot, nyugat-európai és tengerentúli résztvevőkkel. S évtizedünk második felében más városok is megrendezték tanfolyamukat, akár idegenforgalmi szervek közbeiktatásával, akár anélkül, de rendszerint egy helyi és "masszív" együttes háttérével. Így Szegeden skandinávok és hollandok, Békéscsabán és Szombathelyen franciák, Szekszárdon pedig vegyes összetételű tanfolyam hallgatói tanulmányozták néptáncainkat. A sort ismét a Magyarok Világszövetségével zárhatjuk; e szervezet időközben ugyancsak rendezett tanfolyamokat a külföldről meghívott magyar származású táncos fiatalok számára. - Nem mellékes közben, hogy e tanfolyamok oktatási anyagában fokozatosan megjelentek a magyar néptánc kutatás és -pedagógia frissebb eredményei, azaz a külföldi érdeklődők viszonylag korszerű szinten ismerhették meg néptáncainkat.

...A színpadi művek áttekintése előtt szükséges, hogy a magyar néptáncmozgalom és a társadalmi tánckultúra kapcsolatát, illetve ennek egyik fontos aspektusát érintsük. Előbb azonban

idézzük fel, hogy történelmünk során az európai táncmozgalmak nemegyszer feladatuknak tekintették a néptáncok visszacsatolását a társadalmi életbe, közhasználatu (társasági) táncok funkciójával. Ez a romantikus várakozással telített igény egy ízben Magyarországon is testet öltött, az ötvenes évek első felének "táncoló nép" mozgalmában. Ismeretes, hogy ez a mozgalom hamarosan kudarcot vallott koreografikus táncformáival, s a "nemzeti ötperc" rituáléjaként megjelenő táncalkalmaival. A hetvenes évek közepén kulmináló táncházmozgalom tagadhatatlanul szélesebb körben ért el eredményeket. S hogy ez így történt, abban döntő mozzanatnak tartjuk, hogy a kiindulásul vett erdélyi paraszti táncházak mintájára, valamint a táncok zavartalan művelésére külön helyiségeket és alkalmakat alakítottak ki, továbbá, hogy a klubok és bálak funkcióit egyesítő táncház-összejöveteleken a hagyományos, nem-koreografált táncformákat ápolták. Ezzel is lehetővé vált, hogy az érdeklődők a felkészültség és tudás eltérő szintjén kapcsolódhassanak be.

Krónikás kötelességként induljunk ki abból, hogy az első táncházakat még a hatvanas években a HVDSZ Bihari János táncgyűttese rendezte. A tulajdonképpeni kibontakozás azonban már a VDSZ Bartók Béla táncgyűttesének vezetésével, illetve Timár Sándor és tanítványai közreműködésével zajlott le. A zuglói Kassák-klub után így megnyílt Budapesten a Molnár utcai és a Fővárosi Művelődési Házban rendezett táncház, majd Székesfehérvár, Szeged és más városok táncházai. A töredékes felsorolás is jelzi, hogy ez a mozgalom tipikusan városi "revival-mozgalom", amely - miközben épp a falu hagyományából merít - nemigen zavarja a kisebb települések társadalmi-kulturális életrendjét. Azt viszont állithatjuk, hogy az életbe rendezkedését kereső városi, jórészt értelmiségi ifjúság néhány évig tömegesen és spontán kapcsolódott be a táncházakba, anélkül, hogy részvételéért különösebb propagandával vagy erőszakos szervezéssel kellett volna küzdeni. (Ellenkezőleg, a

tömeges jelentkezés folytán nem egyszer éppen korlátozni kellett a belépőjegyek kiadását.) A részvétel belső okai, komponensei már további elemzésre, szociologizálásra szorulnak, hiszen a kötetlen társasági együttlét és a "tombolási vágy" indoka mellett egyfajta "nemzeti magatartás-attitűd", vagy éppen a divatnak való hódolás is szerepet játszhat.

Amikor a Bartók együttes vagy az Állami Balett intézeti néptánctagozat fiataljainak a táncház-mozgalomban betöltött szerepére utalunk, hangsúlyozni kell gyakorlati-pedagógiai munkájuk elsődleges fontosságát. A táncházmozgalom azonban a hetvenes években ideológikus vetületeivel is jelentkezett, méghozzá igen harcos, kombattáns formulákkal. A neveket mellelőzve jelezhetjük, hogy jellegzetesen kívülállók léptek fel az irányítás attitűdjével, világosan tagadva a táncmozgalom addig elért (és esetleg nem is ismert) eredményeit, elvetve a színpadi megmutatkozás lehetőségét, vagy csak annyira megengedve, amennyiben a színpad az eredeti néptáncformák természetes reprodukcióját nyújtja. Az egyidejűleg megmutatkozó "nemzetmentő" várakozás és prófétikus attitűd persze már nem ismeretlen a táncmozgalom történetében, a hetvenes években történő újbóli felbukkanását azonban csak kritikával említhetjük. Mint ahogy egyesek privatizálási szándékait is, amelyek a mozgalom egészének és létmozgásának leszűkítésére és kisajátítására irányultak, kizárólag a táncházmozgalom javára. Ha pontosak akarunk lenni, bevallhatjuk, hogy e tendenciák néhány évig a táncmozgalom egészének pártolására hivatott Népművelési Intézet egyoldalú pártolás-politikájában is megmutatkoztak, miáltal nem egy eredményesen dolgozó pedagógus vagy koreográfus joggal érezhette, hogy munkájától függetlenül leértékelt helyzetbe került.

A nagy ideológiai viszályok - úgy véljük - az évtized végére elültek, s az Amatőr Néptáncosok Országos Tanácsának 1980 februári alakuló ülésén már egymás természetes elismerésének, s a két nagy működési ágazat koegzisztenciájának körvonalai

bontakoztak ki. A vitapontok egy része azonban transzponálódott, s új megfogalmazásban tovább él a néptáncpedagógia berkeiben, módszertani vitáiban, illetve a különböző együttesekhez kötődő és különböző táncrendeket favorizáló táncházak feszültségében is. Mert ahogy a táncházmozgalom külső megjelenésében is kitermelte a maga embertípusát a széki kendőt viselő lányokkal és a himzett ködmönű "bulvárigricekkel", ugyanugy az egyes táncrendeknek is kialakultak a maguk hivei és hívői. Voltaképpen a táncegyüttesek életének már jólismert kísérőjelensége reprodukálódott, miután az ember hajlandó egy kicsit sovínisztán kezelni mindazt, amit igazán szeret és szívesen művel. A dolgok persze mindig azon mulnak, hogy az "egyedül üdvözítő" repertoárba, stilusba, táncrendbe vetett hit mikor fordul át mások életjogának elvitatásába. S itt akadna éppen példálóznivaló, akár az "autentikus néptánc" hiveinek köréből, akár ellentáborukból.

Nincsenek hitelt érdemlő adataink arról, hogy a táncházmozgalom elhódított-e hiveket például a diszkótól, és milyen mértékben. Valójában az egész mozgalom társadalmi kiterjedését sem tudjuk megbízható adatszerűséggel interpretálni. Megalapozottnak érezzük azonban a Néptánc Tanács alakuló ülésén elhangzott megjegyzéseket, amelyek szerint a mozgalom dinamizmusa az évtized végére lelassult. S bár az nem biztos, hogy ez a tény az érdeklődés csökkenését jelzi, annyi bizonyos, hogy újabb energia-befektetések nélkül már nehéz lesz elvárni újabb eredményeket. Jóslatok helyett azonban nézzük, miben gyarapodott e mozgalommal az ifjúság érintett része s a táncmozgalom.

Tul azon, hogy a táncházakban való részvétel a fizikai nevelődésben és kondicionálásban ugyancsak jelentős szerepet játszik, elmondhatjuk, hogy a fiatalok gyakorlati uton, dalaink és táncaink spontán-szórakozó elsajátításával azonosulhatnak a népismeret és nemzetismeret addig ismeretlen terepuma-

ival. Miután pedig a táncházak repertoárjának a szomszéd népei tánckulturája is integráns része, az is tény, hogy a spontán nevelődő nemzeti öntudat a spontán internacionalizmus szellemével párosul. Kicsit praktikusabban tekintve pedig az ügyet: a táncázás fiatalok nagy része talán egész életére megmarad a néptánc szimpatizánsának, másik részével pedig a szinpadi néptáncmozgalom utánpótlásaként is számolhatunk. De bármint alakuljanak a dolgok: egy jól irányított táncházban a fiatalok mindenképpen táncélményhez és gazdag stílusismerethez jutnak. Kár volna elfeledni, hogy a mozgalom nyitánya, a széki táncrend után egymás után kialakultak a mezősegi, szatmári, alföldi és dunántúli táncrendek, táncainknak megannyi típusával és változatával, s a hozzájuk tartozó dalok tömegével. Mindezek tanulmányozása pedig - nincs mit szépiteni a dolgon - jónéhány önérzetben gazdag, ám stílárisan megkopott és patronokkal élő együttesnek alaposan javára vált volna az elmúlt években.

Áttérve mostmár a szinpadi törekvésekre, nehezen kerülhetnénk meg egy szélesebb körben való vizsgálódást. S miután művekben és személyekben is sok a kapcsolódás és átfedés, vesünk előbb egy pillantást a hazai hivatásos együttesekre. Általános tendenciaként az évtized folyamán mindegyik társulatnál nagyfokú hozzáídomulás zajlott le a valós vagy vélt "közönségigényhez". A problémamentes látványigény kielégítésével szoros összefüggésben és párhuzamban erőteljesen lelassultak az alkotói folyamatok; az új művek zöme a korábban kiművelt műfajok, formálásmódok továbbviteléről vagy ismétléséről vall, s gondolatban, stílusban, formálásban kevés felfrissülési szándékot tükröz. Nem tudnánk például e korból olyan - alkotóperiódusba, vonulatba is összeállító! - műveket felmutatni, mint Rábai Miklós táncdrámái az ötvenes és hatvanas évek fordulójáról vagy Molnár István nemzeti szimfonikus táncai a hatvanas évekből. Az együttesek a megújító gyarapítás helyett rá-

álltak a korábbi felhalmozódott repertoárjuk "forgalmazására", s ezt akkor is ki kell mondani, ha tudjuk, hogy az egyes társulati programokban maradandó értékű művek is szerepelnek. - Az összképhez az is hozzátartozik, hogy majdnem mindegyik társulat működését az évtizedben kisebb-nagyobb szervezeti válság is befolyásolta.

A valós helyzet feltárása, de a méltányosság is megköveteli, hogy a sommás körképen belül legalább röviden differenciáljunk. A BM Duna Művészegyüttessel kezdve a sort, még a hatvanas évek végére kell visszaugranunk. Somogyi Tibor vezetésével ekkor a tánckar egy mintegy kétéves avantgarde korszakot élt át, egyedileg voltaképpen figyelemreméltó táncművekkel, amelyek ugyanakkor erősen fekete műsorképben összegeződtek. Somogyi távozása után a tánckar vezetését újból Náfrádi László vette át, s koreográfiáival megkezdődött (pontosabban: folytatódott) az együttes szórakoztató jellegű repertoárjának kiépítése, hol folklórközeli, hol folklórtávoli alapon. Ezzel párhuzamban kialakult az együttes egyfajta befelé élő élete, a hazai és külföldi előadások szorgos teljesítésével, és az ágazati közélettől való tartózkodással. Lehet, hogy furcsán hat, de a hetvenes évek első felében a tánckar nemigen szerepelt a köztudatban (és nem csak a szakmai köztudatban). A változás, megmozdulás jeleit az évtized második felében s még inkább utolsó harmadában mutatja a társulat. A folyamatot részben Náfrádi koreográfiáinak szemléleti változásában, részben külső koreográfusok felkérésében, valamint a repertoár műfaji és stílus-skálájának szélesítésében figyelhetjük meg.

A Budapest Táncegyüttesre ugy lehetett tekinteni az évtized elején, mint az ujsütetű idegenforgalmi "forgalmazás" élőlovasára. A szolgáltatásszerű előadás-szériákkal párhuzamban (és valószínűleg vele összefüggésben is) Molnár István alkotókedvének lanygulása szintén megfigyelhető. Simon Antal tánc-
karvezetői bekapcsolódása még nem hoz érdembeli változást (ha-

csak azt nem, hogy a pécsi Mecsek együttes több évre válságba került), sőt, Molnár István nyugalombavonulása után is a társulat jó ideig még a maga elmechanizálódott életrendjét élte. Igazgatói kinevezése után - tehát nagyjából ismét az évtized második felében - Simon már az alkotófolyamatok, bemutatók és a szériaelőadások egyensúlyára törekszik. Bekapcsolódik az együttes munkájába Kricskovics Antal, s a Simon-Kricskovics-Molnár Lajos szerzőhármás táncműveivel a társulat konzekvensen megtartja éves premierjeit. Olyasmit természetesen fölösleges volna állítani, mintha az együttes e premiereken csupa zseniális koreográfiát mutatott volna be, a kialakuló választékban azonban számottevő momentumokat találunk. A legfontosabb mégis az, hogy a hivatásosok pangásos körképében egyedül ez a társulat mutat fel folyamatos szellemi erőfeszítést, műfajokban és stílusokban is igazolható alkotókedvet, s hogy egyidejűleg forgalmazáspolitikájában is differenciált megoldásokra törekszik.

Nem könnyű képet adni a Néphadsereg Művészegyüttesének tánckaráról, különösen úgy, hogy a társulat Novák Ferenc távo-zása, tehát mintegy két év óta koreográfus-tánckarvezető nélkül működik. De mi volt előtte? Novák - saját tehetségéhez mérten! - a "forgalmazható" néptáncformákat állította színpad-ra, szervezőkészsége pedig több számottevő meghívással, vendégkoreográfiával gyarapította a repertoárt. Ugyanakkor a tánckarban bemutatott néhány jelentősebb saját művét az össz-együtteses műsorban időnként stílusbeli kitérői, illetve feltű-nő izlésbeli engedményei ellensúlyozták. S ha valaki ezt a mérleget tulzónak, szigorúnak találná, a táncterep ismeretében azt már valószínűleg elfogadhatja, hogy Novák koreográfusi re-putációját korábban az amatőr Bihari együttesnél alkotott mű-vei teremtettk meg, majd tartották fenn a hetvenes években is; a hivatásos társulatnál bemutatott táncai kevésbé. Ez a

helyzet nemcsak képtelen, hanem meglehetősen közismert is - legalábbis ágazati körökben. Ahhoz azonban már nincs elegendő és biztos tájékozottságunk, hogy az okokra is rámutathassunk.

Az Állami Népi Együttesnél az évtized "forgalmazási szelleme" egy sajátos helyi ideológiával, a "Rábai-hagyaték megőrzésének" hangoztatásával párosult. Ismeretes, hogy a koreográfus, egyszersmind művészeti vezető Rábai Miklós alkotási útja a hatvanas évek második felében már lelassult, illetve - az 1970-ben bemutatott Utak kivételével - a formálisan új művek, műsorok zömükben szintén korábban kialakított szemléletét, formálásmódját tükrözték, mint pl. a vezetése alatt utoljára bemutatott 1974-es műsor számos darabja is. A mutatkozó pangás és önismétlés állapota Rábai ugyanebben az évben bekövetkezett halála után egyre inkább a nyílt válság állapotába nőtt át. Jelzésnek talán elég annyi, hogy a társulat kerek öt évig nem mutatott be új művészeti programot; a négy évig készülő Életfa c. műsor az 1979/80-as évadban sem jutott el a fővárosi nagyközönség előtti premierig; az 1980 koratavasán vendégként meghívott Timár-Kricskovics-Novák szerzőhármас pedig kedvezőtlen feltételek között s talán éppen ezért nem egyértelmű sikerrel mutathatta be közös műsorát. A megosztott és művészeti ambíciójában egyre regresszívabb társulat, miközben Japántól Dél-Amerikáig jelentős sikereket ért el korábbi műsorszámáival, itthon nem kevésbé sikeresen állt ellen a reformkísérleteknek (nemegyszer felügyeleti segédlettel), vezetése pedig a pangást többnyire a Rábai-hagyaték kultuszával álcázta, egyformán képtelenül a szelekcióra és a felujításra. Ez a konzervatív misztifikáció többek között sajnos azt a jól lemérhető reakciót is kiváltotta, hogy a hetvenes évek végére egyre szélesedő körben fenntartás, lenézés, sőt gyűlölködés alakult ki - immár ugyancsak szelekcióra képtelen szemlélettel - Rábai életművével szemben, ugyan nem ismerve, ám elutasítva hagyatékának pozitívan értékelhető darabjait is. - Bár-

mint forgatjuk a dolgot, az évtized utolsó harmadára a társulat már az ágazat "beteg embere" - időnként fellobbanó és elismerendő előadói teljesítményekkel -, s ügyeinek rendbetétele 1980-ban köztudomásuan már ott áll feladatként a kulturális kormányzat előtt.

A legfiatalabb hivatásos társulat, a Népszínház táncgyűjtése eddigi rövid működési idejével még csupán motiválja a hetvenes évek végének közállapotait. Az évtized körképe inkább nélküle érvényes, mint ahogy a legutolsó jelentős ágazati fejlemény, az 1980 októberében rendezett Magyar Táncfórum bemutatósorozatának tanulságait is a vizsgált időszakba már nehezen kapcsolhatnánk be. Hacsak azt a felismerést nem, hogy a különböző és erősödő vendégbetanítások következtében a társulatok a Táncfórumon stílusban és repertoárban az erős nyelvelválódás képét és tendenciáját mutatták. Vissza kell térni hát a korábbi megállapításhoz, amely szerint az évtizedben a hivatásosok zöménél lelassultak az alkotófolyamatok. Mondhatjuk úgy is, hogy a művészeti kezdeményezést az amatőr együttesek és koreográfusai vették át. Ami természetesen megint nem újkeletű felfedezés, de ettől még a továbbiakban át kell tekintenünk a folyamat eredményeit. Csupán azt szükséges előrebocsátani, hogy - a művekben mérhető alkotásfolyamatok kísérőjelenségeként, s gyakran igen bonyolult oksági kapcsolatban - a vizsgált periódusban erőteljes ágazati-közéleti feszültségek támadtak. Összetevői között a jogos és megalapozatlan együtteses avantgarde-önérzetet és a másokra mutogató likvidációs hajlandóságokat éppúgy felfedezhetjük, mint a kényelmi be rendezkedést és pozícióvédelmet, illetve a pozícióvadászatot is. E nem túlzottan kedvverítő jelenségek természetesen további konkretizálást igényelnének, kereteink miatt azonban érzük be csupán említésükkel.

Visszatekintve meglehetősen világos, ami az évtized elején még közel sem látszott tisztán, hogy ti. a mozgalom szín-

padi megmutatkozása épp ekkor ágazott el két nagy vonulatra. Mindenesetre az évtized közepén már színpadi táncműfajokban, együttes profilokban is megfoghatóvá vált a differenciálódás. Novák Ferenc frappáns kifejezésével élve "a tiszta forrás" és "a tiszta forrásból" irányzata került itt párhuzamba, azaz az eredeti, esetleg újra felfedezett néptáncok kultusza mértéktartó vagy tudatosan tartózkodó koreográfiai hozzáállással, a másik oldalon pedig a koreográfiai gondolat elsődlegességéről valló táncok művelése, többé-kevésbé a néptánc nyelvén, de erőteljes stílusbeli és koreográfiai beavatkozással.

Differenciálódás és párhuzam - ez azt jelenti az országos körképben, hogy az együttesek vagy az egyik, vagy a másik irányzathoz csatlakoztak, esetleg nem is deklaráltan, hanem csupán spontán folyamatban. Hamarjában nehéz is lenne felemlíteni olyan - alkotómunkájában tevékeny és hangsúlyozottan markáns arcú - együttest, amelyik ne az egyik vagy a másik oldalon állna. Bizonyára leegyszerűsítő, a tapasztalatnak mégis nagyjából megfelel, ha az első vonulatban a Bartók együttes mellett a jászberényi, gyöngyösi, székesfehérvári és szekszárdi együtteseket említjük, talán még az ÉDOSZ szegedi táncosával együtt, míg a másikban a Vasas, Fáklya és Bihari mellett a Zalai, Ungaresca és OKISZ együtteseket. A felsoroláshoz más csoportokat is hozzáértve nemcsak az a következtetés adódik, mintha az "autentikus irányzat" vidéken erősebben vert volna gyökeret, a fővárosban pedig mintha több lenne a koreográfiai kezdeményezőkézség. Azt is ki lehet mondani, hogy egy adott irányzathoz kötődő csoport a másik profilban vagy egyáltalán nem, vagy nem eléggé ütőképeset produkál. Ugy látszik, sem a vezetők elkötelezettsége, sem az együttesek teherbíróképessége nem teszi lehetővé az egyidejűleg kétirányú kibontakozást. Mindezekért vallhatjuk hát, hogy külön fejlődésvonalak alakultak ki, amelyek eredményei egy-egy bemutató fórumon, fesztiválon kerülnek aztán párhuzamban egymás mellé. Hangsúlyozni kell

azonban: mindkét irányzat mozgást, törekvést, határozott fejlődésvonalat jelent. Ezért nem említjük most külön az olyan, egyébként akár harmadik irányzatba csoportosítható együtteseket, amelyek jelenkori reputációjukat elsősorban multbeli repertoárjuk ápolásával igyekeznek fenntartani. (Mert a hivatásosok jellegzetes tünetét az amatőröknél is bárki széles körben kimutathatja.) Lássuk azonban, mit köszönhetünk a két vonulatnak.

Az eredeti néptáncformák művelőie az érdem, hogy az elmúlt évtizedben sikerült eddig ismeretlen területek táncfolklórájának a feltárása, illetve az ismeretek elmélyítése a már ismert vidékek tánckulturájában, s a friss vagy megújított tánc kincs színrevitele. Nagyon valószínű, hogy ez a folyamat a hazai tánc kutatás uttörése, iránymutatása és folyamatos együttműködése nélkül csak töredékesen valósulhatott volna meg, de hát ez még nem kell, hogy csorbitsa a különböző koreográfusok és táncosok feltáró munkájának értékét. Az pedig már a dolgok természetéből fakad, hogy az ujrafelfedezés folyamata elsősorban az országhatárokon belül zajlott le, a Nyírség és Szatmár, a Dél-alföld, Dunántul és a Palócföld egyes területein, míg a friss gyűjtések a Kárpát-medencére terjedtek ki: a korábbról már ismert Kalotaszeg és Szék tánc kulturája mellett a Mezőség és Gyimes, Szlavónia és a Csallóköz magyar és nem magyar táncait különböző mélységi fokokban ugyancsak sikerült feltárni, pótolva korábbi évtizedek mulasztását.

Az ujonnan vagy alaposabban megismert táncok nagyon sokszor önmagukban, tipológiai mivoltukban is friss, merőben új formákkal és színekkel járultak hozzá a színpadi táncok választékához. Elegendő, ha a különböző "sűrű és ritka tempó" változatokra, a héjsza és a hajdau vagy a forгатósok változataira utalunk, vagy akár a csallóközi verbunkokra és a szlavóniai lánytáncokra, hozzájuk gondolva az újraélt alföldi "oláhosok", mezőföldi férfitáncok, zempléni leánytáncok, palóc

"vasvárik" és szatmári verbunkok formáit. E tiszta táncformák mellett sokkal kisebb mértékben ugyan, de megjelentek a paraszti szokásrendbe ágyazott játékos-dramatikus táncformák is, mint pl. a Bene Vendel tánca, vagy a juhait, kecskéit kereső pásztor története - mintegy a korábbi szinpadi lakodalmi vagy fonójátékok vonulatának újabb szemléletű hajtásaként.

Külön említést kíván, hogy az eredeti táncformák és táncmódok újbóli birtokbavétele ismét bevezetett a szinpadon egy jó idő óta már ismeretlen táncolási módot, az improvizációt. Igaz, a jelenségre egyfajta ambivalenciával kellett figyelni, mert - nagyjából 1975-78 között - a szinpadi improvizációk amorf formája már nyílt strukturaromboló tendenciával jelent meg: mindenfajta formálási kötelezettség nyílt sutbadozásával viharos gyorsasággal kialakult a zenekarok előtt tipródó táncosok és táncok sémája, amely a táncosok felkészültségétől is függetlenül, s még inkább attól, hogy a hagyomány adott táncrétege vagy típusa alkalmas-e a célra. Az évtized végére "a nagybőgők imádása" valamelyest alábbhagyott a szinpadon - de ettől még nem szűntek meg az improvizációk, s ez egyáltalán nem is baj, miután adott formák gazdagító, többletet nyújtó hatását is nemegyszer észlelhattük. Ebben a komplexumban tehát főlöszleges volna a kategorikus "vagy - vagy" álláspontot erőltetni. Inkább azt mondhatjuk, hogy a rögtönzés alkalmazása mindenkor konkrét mérlegelést kíván, az adott tánc típus formai gazdagságától, az előadók felkészültségétől és a kompozíciós célkitűzésektől függően.

Az autentikusság-igényű táncok kultuszában még egy kompozíciós jelenségre hívhatjuk fel a figyelmet, mint ugyancsak a hetvenes évek fejleményére. Éspedig arra, hogy sok együttesünk műsorában bizonyos községek vagy tájak táncfűzésében, szvitjében maga a paraszti táncrend vált a koreográfiai struktúra alapjává. S ez megint olyan dolog, amit csak ambivalenciával kísérelhetünk, ismét olyan kérdés, amelyre nem adhatunk katego-

rikus "tetszik - nemetszik" választ. Amikor a hetvenes évek elején Timár Sándor a Bartók együttesel a szegedi szakszervezeti fesztiválon bemutatta a Széki táncrendet, maradéktalan élményt nyújtott. Valószínűleg azért, mert a széki táncrend eredetileg is gazdag, mind "tétélei" összetételében, mind e tétélek mozgásanyagában - tehát jól választott. A példa követése azonban ismét konkrét mérlegelést tett volna kötelezővé, s ez az, ami nemegyszer elmaradt. Látnunk kellett tehát az évtizedben nagyon jó, egyszerre eredeti és a színpadról is hatásos táncfűzéseket, s láttunk misszionárius elhivatottsággal előadott, ám tökéletesen érdektelen táncrendeket. Mindebből tehát az a szerény következtetés adódik, hogy a táncrendek kompozíciós alapelvként való alkalmazását nem kell eleve naturalizmusként megátkozni, sem eleve üdvöztőnek kikiáltani - a konkrét anyag gazdagsága, alkalmassága dönti el a színpadi áttétel lehetőségeit, s a kompozíció megítélését is.

Nem tánc, de mindenképpen gazdagító fejlemény, hogy az újonnan feltárt táncok kultusza magával hozta a paraszti instrumentális zene reneszánszát. Részben új, kis vonószenekekek születtek, részben pedig a gyakorlatból már kikopott duda, tekerő, gardon és más hangszerek kerültek újból használatba. Az idők során természetesen számos jogos megjegyzés érte az eredetiségre törekvő, ám vonókezelésben vagy harmonizálásban gyakran csak primitív játékmódokat, végső soron azonban több jött be a réven, mint amennyi fennmaradt a vámon. A zenekiséri gondokkal amúgy is örökön küszködő táncmozgalom igen sokat nyert a hangzásképpen sokszor egyszerű, de nyerseségükben friss, dinamikus hatású hangszerek, illetve előadásmódok bekapcsolásával.

Áttérve mármost a második vonulatra, előbb jegyezzük meg, hogy a besorolható táncok gyűjteményes megnevezése máig sem alakult ki világosan. Többnyire ugyan tematikus és dramatikus táncokat szokás említeni, holott közel sem zajlik le mindig

dráma, s a tematikusság sem az ötvenes évek szóhasználatára és koreográfiai gyakorlata szerint ölt testet. Vagyis nem a narratív, epikus láncolatba álló mozzanatokkal, s nem is az akciós-pantomimos részletek, valamint a divertissement-funkciójú táncok keverésével. Igaz, az utóbbi módszer megkerülése talán nem is okozhatott nagy gondot, lévén, hogy zömmel tömörebb, kisformátumu darabok születtek. A legfontosabb mégis, hogy e vonulatban az általánosító szándéku személyes közlésvágy munkálkodik, a kifejezést pedig többnyire a táncfolyamatok ütköztetése, sajátos kapcsolási módja szolgálja.

Az ihletforrásokat, a koreográfiák kiinduló pontjait szemlélve feltűnő - az egyetemes balettirodalom körképével szemben mindenképpen -, hogy mennyire hiányzik az évtizedben a társművészetek mozgósító előzménye. Képzőművészeti kiindulópontot egyáltalán nem tudunk felmutatni, de zeneit és irodalmat is alig. Az olyan típusu művekre, mint Pesovár Ernő Portréja Liszt Ferenc nyomán - még a hatvanas évekből hivatkozhatunk. A hetvenes évekből világosan tettenérhető zenei kiindulópontként talán egyedül az "Egy éj a kopár hegyen"-t említhetjük, Muszorgszkij zenéjére Kricskovics koreográfiáját. (Egyébiránt azonban Kricskovicsra is épp az adott koreográfiai ideához való zenekeresés a jellemző, s nem a zenéből való kiindulás.) Általánosságban úgy látszik, hogy az évtizedre elmúlt a Molnár István nevével jelzett nagy szimfonikus koreográfiák ideje, mint ahogy elmúlt a hatvanas évek rondó-kultusza is. S ugyan csupán egy példa - tehát semmiképpen nem folyamat-záró vagy kezdetet jelző bizonyíték -, de az évtized végére megjelenik a zene nélküli tánc is, Janek József "Ritmus - Zene" c. kompozíciója, amelyet zenekíséret nélkül táncolják: a méhkeréki táncok ritmusa "önmagát kíséri", szolgálja.

Ha már érintettük a témát, ne kerüljük meg a továbbvitelet: az évtizedben a koreográfus és a zene, illetve a koreográfusok és a zeneszerzők viszonya is módosult. Az "autentikus"

vonulatban ez a kérdés egyszerűbb, hiszen a kíséret a két szerzőpartner közös válogatásával és szerkesztő munkájával hamarabb megoldható. A "kifejező tánc" művelőinél bonyolultabb a helyzet, s nem csupán azért, mert a koreográfusok valóban igénylik a kifejező zenét. Tény, hogy kevés is az együttműködésre kész, egyszersmind felkészült, s nem csupán a rutinjára hagyatkozó zeneszerző. Akkor tehát, amikor a hetvenes évek fejleményeként a néptáncszinpadon megjelenik a gépzene és a magnószalagok montírozása (pl. Györgyfalvy és Kricskovics, vagy alkalmilag Orsovsky és Novák műveinél), s zenei oldalról ezért évente meg is teszik a megfelelő szemrehányást, - a jelenségben nem egyszerűen a koreográfusok elkényelmesedését vagy a technikai divatnak való behódolását kell látnunk, netán a zenei honorárium megtakarításának igényét. Nem örömmel, de látni kell a koreográfusok akut partnerhiányát (újból megerősíthetjük: a rutin-effektusokon tullépő, invenciózus zeneszerzőkben), s ugyancsak meg kell éreznünk a koreográfusi szuverénítás izmosodását is. Az már külön kérdés, hogy ez a szuverénítás mikor és milyen művekben igazolódik.

Az irodalmi-költészeti indítéku táncokat szinte egy kezünkön megszámolhatjuk. Évtizedünk végére Pesovár Ernő egy új kompozícióval és egy felujtitással jelentkezett (Bucsuzás Kemenesaljától, Berzsenyi; Ünnepróptók, Arany), előtte pedig Nagy László költeményei nyomán Novák Ferenc és Timár Sándor mutatott be egy-egy kompozíciót (Menyegző, illetve Táncszők). Valószínű, hogy megformáltsága miatt ebben a csoportosulásban az évtizedből Novák művét, az Ivo Andrics nyomán keletkezett Aska és a farkast kell a legsikeresebbként számontartanunk. Nováktól a népköltészeti indítéku Kőmives Kelemen sem tartozik az érdemtelen művek közé, habár benne az erős konstrukció mellett a formanyelv szűkössége ugyancsak megmutatkozik. De ha már a népköltészetet említettük, ismét feltűnő, hogy akár az ötvenes évek táncszinpadához képest mennyire hiányzik évtize-

dünkben balladáink koreográfiai áttétele. Az pedig már az olvasó döntésére tartozik, hogy a mitológiai kiindulópontot is e csoportba kell-e utalni. A teljesség megkívánja az említését, Kricskovics számos koreográfiája miatt. A műveket vizsgálva ugyan erősen valószínű, hogy a mitológia Kricskovicsnál csupán ugródeszka az általánosabb érvényű mondanivaló kibontásához, s ezt nemcsak a Castor és Pollux vagy a Sziszüphosz táncképeiről mondhatjuk el, hanem a "Relációk II."-ben megjelenő, építő és pusztító Siva alakjáról is, örök körforgást idéző figurájáról.

A zenei és irodalmi indítékok szükségessége valójában egy nagyon is pozitív fejleményről vall, az egyre önállóbb koreográfiai gondolat és gondolkozásmód erősödéséről. Egy részéről ugyan visszalépést vagy stagnálást adhatunk hírül: kevés olyan mű született, amelyik a néptáncot lírikus kifejezésre, szinpadí hangulatfoltok, meghatározott atmoszférák kialakítására alkalmazza. A legsikeresebb ebben a zsánerben Foltin Jolán Somogyi ugrója. Györgyfalvy ugyancsak sikeres és jóval összetettebb Rondója már sokkal korábbi datálása, mint ahogy a koreográfiai indulatfoltokkal visszatérően jelentkező Galambos Tibor művei (pl. Fergeteges indulatok, Forradalmi verbunk, Extázisban) jórészt ugyancsak korábbi keltezésűek. Ugy látszik, az évtizedben a koreográfusok zömét - a néptánc kifejező alkalmazásában - nem a tisztán lírai kifejezőszándék, hanem valami más izgathatta.

A valami más pedig: személyes vélemények, lelki vagy társadalmi helyzetrajzok, ítéletek közreadása a néptánc útján. Ami az utóbbit, a módszert illeti, az évtized termésében megtalálhatjuk egyetlen tánc típus feloldását és kibontását meghatározott céllal (Györgyfalvy-Szigeti: Tusa); még inkább megtaláljuk - sőt, talán ez a leggyakoribb - a különböző tánc típusok egyéni vagy csoportos karakterré avatását, majd ütköztetését (Novák: Ninive, Stoller: Keménykalapban); s végül megta-

láljuk a konkrét tánc típusoktól és stílusoktól már elszakadt, "általános" néptáncnyelv alkalmazását, adott kompozíciós összefüggésrendben (pl. Györgyfalvy, Galambos és Orsovsky több művében, bár természetesen az általánosító nyelv mindhármuknál különböző felkészültségen alapul és különböző célkitűzéssel alakul). Ha a sort továbbvisszük, fellelhetjük a különböző elemekből összegyúrt, már erősen egyénített táncnyelvet, amely csupán foltokban vagy reminiscenciákban tükröz néptáncot, s épp ezért néptáncnak már nem mindig mondható, táncnak ellenben igen (Kricskovics számos műve); s fellelhetjük azt a formát, amelyik a szoros értelemben vett tánctól is elszakad, s inkább mozgásszínháznak nevezhető, amennyiben a primér emberi mozgulatok és a színházi effektusok együtt szolgálják a mondanivaló kifejtését (Szigeti: Rekviem egy forradalomért, de más művét is említhetnénk).

Itt most nem feladatunk annak megállapítása, hogy a felsoroltakból melyik a rokonszenves, melyik "az igazi" ut - ez a téma akár egy többnapos ankét tárgya lehetne. Fontosnak azt tarthatjuk - különösen, ha félretesszük a különböző elkötelezettségekből fakadó előítéleteket -, hogy mindegyik kategóriában születtek meggyőző, módszerüket igazoló művek. Általuk persze már nem egyszerűen a műfaj lehetősége, hanem a személyes tehetség is igazolódik. Engedtessék meg azonban, hogy most valamilyen zseni-lista összeállítása helyett inkább a koreográfusi indítékokra, tárgyválasztásra hívjuk fel futólag a figyelmet. Változatlanul izgatja tehát koreográfusainkat a háború és béke kérdése (különböző motivációkkal Kricskovicstól több művet is idézhetünk: Ősi elégiák, Castor és Pollux, Relációk, és különösen az In memoriam), s Györgyfalvy Ostina-tójával utalhatunk a szerelmi kapcsolatok új típusu megközelítésére, a "se együtt, se külön" állapot feszített ábrázolására. (A tánc merőben új közegben, távoli parafrázisként fogalmazza meg azt a témát, amelyet nagyjából egy évtizeddel koráb-

ban Galambos Tibor Jártatósa intonált.) A látszat és a valóság ütközése (Galambos: Arc és álarc), vagy a különböző társadalmi helyzetek, habitusok antagonizmusa (Stoller: Keménykalapban) nem kevésbé foglalkoztatja koreográfusainkat. Különösen feltűnő azonban, hogy hány műben tér vissza - erősen eltérő koreográfiai interpretálásban, de egyként meggyőzően - a hatalom természetrajza. A már említett Tusa, Ninive és Rekviem mellett Erdélyi Tibor Verbuválását is itt érdemes említeni.

Az előbbi sor folytatása helyett még néhány észrevétel álljon itt. Mindenekelőtt: már a vázlatos felsorolásból is kintünk, hogy a koreográfusokat nagyfokú általánosító szándék mozgatja. Önmagában ez helyes, hiszen a művészetnek kötelessége is az általánosítás. Lehetetlen azonban észre nem venni, hogy a művek alig mutatnak valamilyen közvetlen kötődést jelenkori életünkhöz, társadalmunkhoz. S ezzel a felfogásmóddal példálódzó, parabolisztikus jellegük gyakran megmutatkozik, ha szerencsére nincs is didaktikus kicsengésük. Lehet, "más lenne az ábra", ha a kifejező tánc övezetében nem csupán komor vagy komoly kompozíciók összegeződnének. De hát a derű, a humor, a szatíra, a groteszk kategóriái (az egy Tusát leszámítva) az egész évtizedben hiába vártak művelésükre.

Másodjára e táncok kifejező nyelvét kell érinteni. Milyen ez a nyelv: néptánc vagy nem néptánc? Hol ez, hol az. Egyszer a legtisztább néptánc típusok és stílusok jelenlétét is igazolhatjuk, máskor nyomelemüket is alig. Legjobb a világos beszéd: ez a nyelv legtöbbször eklektikus. Az a "fejgesztus" például, amivel Stoller keménykalapos táncában a táncosok sunyin kitekintenek a körből, csakugyan nincs benne az erdőbényei kádártáncban. Csakhogy enélkül az egész tánc érvénytelen. Ezért, noha nem öröm, hogy csak kevesek egyéni stílusa forrott ki, nem azt érezzük elsődlegesnek, hogy merő purista indítékból csupán az eklektikusságon lovagoljunk. Elsőrendűen az a fontos, hogy a művek igazolják-e magukat - eszközeikkel együtt.

S az utóbbiak létét vagy nemlétét, gazdagságát vagy szűkrefo-
gottságát érezzük igazán döntő kritériumnak, immár forrásuktól
akár függetlenül is. Tehát - felfüggesztve az általános példá-
lózást - Nováknál és Kricskovicsnál szerintünk nem az adja i-
gazán a "veszélyhelyzetet", hogy hajlamosak az eklektikára,
hanem az, hogy kivételes adottságuk van hatásos konstrukciók
megalkotására, s nem kevésbé kivételes a katartikus hatások e-
lőidézésére, ám a jó konstrukciójuk igen gyakran szűkös vagy
elnagyolt formanyelvvel párosul. Nagyobb távon pedig ez már a
koreográfiák hatékonyságát és élettartamát igen erősen befo-
lyásolja. Szándékosan sikeres koreográfusokat idéztünk.

Nehéz lenne elhallgatni végül, hogy az éves fesztiválsi-
kereken túl a kifejező tánc kategóriája még mindig nehezen jut
elismeréshez. Nem csak arról van szó, hogy az autentikus vonu-
lat mégiscsak kapott valamilyen felmutatható intézményes tá-
mogatást az elmúlt években, vagy, hogy a táncszínház-mozgalom
az említett módon megbicsaklott. Az is tény, hogy a televízió
a táncoknak ettől a választékától 1980 végéig következetesen
elzárkózott, míg - részben talán a társadalmi nyomásnak is en-
gedve - az évtized végén az autentikus táncokat bekapcsolta az
adásokba. Igaz, az egészhet máris bekebelezve - legalábbis az
eddiggi jelek szerint - a röpke-szórakoztató műfaj kategóriájá-
ba. (Ilymódon már megint reprodukálódott az a színpadi életben
már régtől kifogásolt, pejorativ megkülönböztetés, amely sze-
rint a balett "a komoly", a néptánc "a szórakoztató" műfaj.)
De még távolabbra is mutathatunk: a hazai szellemi élet meg-
osztott érdeklődésére. Arra tehát, hogy művelt, és irodalomra,
zenére, képzőművészetre egyébként fogékony értelmiségiek a
néptáncról mennyire csak a nemzetmentés funkcióját várják, s
bigottul elzárkóznak a látványtól, ha a tánc a művészet álta-
lános funkciójával jelentkezik. De még a szakmán belüli szí-
rénhangok is kiegészítik a sort: "csináljátok csak a magato-
két, az a szép, ahhoz értetek, s csak ne akarjátok semmit se

kifejezni, az a mi dolgunk". Itt már a történelem ismétli meg önmagát, mert a balett oldaláról 1955-ben és 1980-ban egyformán azok (természetesen különböző személyek) hangoztatták ezt a véleményt, akik jellegzetesen nem a klasszikus balett, hanem épp a tőle távolodó kifejező tánc területén működtek vagy működnek. - Alig kell persze mondani, hogy e vélekedés elutasítása egyáltalán nem menti fel a néptánc oldaláról kiinduló koreográfusokat formanyelvük gazdagításának kötelezettsége alól.

...Ideje már, hogy azok sorát is áttekintsük, akik akár az egyik, akár a másik ágazatban új koreográfusként és érdembeli kompozíciókkal gazdagították a nemzeti koreográfiai választékot az elmúlt évtizedben. Az un. harmadik nemzedék felsorolása előtt azonban - mert a generációk ügyében már annyi hüho és ködösítés zajlott le a közelmúltban - szükségét érezzük, hogy legalább egyszer rögzítsük a korábbi nemzedék listáját. Nem kötéblának, csupán tárgyalási, kiindulási pontnak. A besorolás legfőbb alapja: a pályakezdet ideje és a több koreográfiában mérhető, tehát viszonylag tartós szakmai pályáiv. A hivatásos és amatőr működési terek között az átfedések miatt nem teszünk különbséget. Egyébiránt egy lista sohasem lehet teljes és tökéletes, de egyes leszűkítő tendenciákkal szemben talán közelebb kerülünk a reális képhez.

Az I. generációban általában Molnár Istvánt, Rábai Miklóst és Szabó Ivánt szokás említeni, helyesen, de épp a működés korai kezdete miatt László-Bencsik Sándor és Krizsán Sándor is ebbe a körbe tartozik. - Közte és a sokat emlegetett II. nemzedék között egy igen jelentős csoportot találunk, amelyről ugyan nem tudni, hogy miért nem nemzedék, de tagjait mindenképpen egybeköti, hogy már az ötvenes évek első felében vagy legalábbis a közepén elkezdtek koreografálni: Aszalós Károly, Béres András, Born Miklós, Csikvár József, Falvay Károly, Gyapjas István, Hubay Győző, Manninger György, Náfrádi

László, Osskó Endréné, Sásdi László, Seregi László, Simon Antal, Vadasi Tibor, Varga Gyula, Végvári Rezső. - Stílustól és működési tereptől ismét függetlenül, az ötvenes-hatvanas évek fordulójához kötődő pályakezdés alapján, vagy legalábbis a hatvanas években való kibontakozás miatt, a II. generáció: Galambos Tibor, Györgyfalvy Katalin, Kardos László, Kricskóvics Antal, Létai Dezső, Novák Ferenc, Orsovsky István, Pessovár Ernő, Somogyi Tibor, Szabadi Mihály, Szigeti Károly, Szirmai Béla, Timár Sándor, Ureczky Csaba.

Ha az egyszerűség kedvéért elfogadjuk, hogy a hetvenes években jelentkező koreográfusok alkotják a III. nemzedéket, rögtön meg kell említeni, hogy éveinek számában ez a csoport közel sem olyan homogén, mint bármelyik előző generáció. Találunk benne pályamódosító, volt hivatásos táncosokat 45 évesen, hosszú amatőr múlt után eredményesen komponáló együttesvezetőket 35 évesen, s végül az ÁBI néptáncmozgatózatának első évfolymából is többeket, alig husz évesen. A listába "iratkozásuk" alapja ismét, hogy több értékelhető mű álljon mögöttük: Antal László, Bodai József, Botos József, Erdélyi Tibor, Farkas Zoltán, Foltin Jolán, Gerencsér Zoltán, Gyalog László, Hidas György, Horváth János, Janek József, Lelkes Lajos, Manninger Miklós, Molnár Lajos, Nagy Albert, Neuwirth Annamária, Sajti Sándor, Stoller Antal, Szilcsanov Mária, Varga Zoltán, Vásárhelyi Sándor, Vidákovics Antal, Wenczl József, Zorándy Mária, Zsuráfszky Zoltán. Műveik különböző stílusuk és súlyuk, de számításán kívül már nem lehet hagyni őket. Lehet, ha tíz év múlva egy újabb írás tekinti át a nyolcvanas évek táncmozgalmát, kiderül, hogy az évtized mozgását, arculatát már ők határozták meg. Kívánjunk nekik szerencsét, minél több és jobb táncművel.

Budapest, 1980. október

László Maácz

THE HUNGARIAN FOLK DANCE MOVEMENT IN THE SEVENTIES

Summary

The author first examines the facilities permitting public appearances, the dance festivals, and the so-called systems of qualification ranking the achievements of the ensembles. Thereafter he discusses the intensification of the connections of the dance movement with tourist programmes stating that the so-called dance-theatre movement destined to counteract commercialism, did not attain its purpose in practice. A survey of Hungarian performing possibilities and a detailed analysis of the developing international connections are followed by a description how the Hungarian folklore ensembles and Hungarian folk dance pedagogy gained ground abroad. Next he deals with the position occupied by folk dances in the general dance culture in Hungary, in particular with the so-called dance-house movement.

Talking of the artistic endeavours of stage performances, the author first gives a brief panoramic view of the professional ensembles working in interaction with the amateurs, then describes the two most significant manifestations of the amateur stage; first the cult of the authentic dances, i.e. the staging of the original peasant dances discovered (or re-discovered) in the seventies, then the ways of manifestation of expressive dances more or less linked with folk dances. Within both tendencies the author also dwells upon questions of compositional structure, idiom and music. A list of folk dance choreographers belonging to the three generations after 1945 concludes the study.

A LENGYEL NEMZETI TÁNCOK A SZINPADON

Janina Pudelek

Források

Sajnos kevés az olyan történeti vagy elméleti tanulmány, amely a lengyel nemzeti táncokkal foglalkozna. Ismereteseek ugyan már reneszánszkorai tudósítások lengyel vagy Lengyelországgal kapcsolatban álló külföldi írók műveiből, visszaemlékezéseiből, amelyekben a krakowiak, polka, mazurka különböző formáiról esik szó, de ezek többsége csak lapszéli jegyzet, esetleges véletlen információ, és általában csupán a táncok megnevezésére, népszerűségének említésére, ritkábban a tánc körülményeinek leírására korlátozódik. Nagyritkán lejegyezték az általános formációkat, és esetenként körülírták azok karakterét is.

A nemzeti tánc jelentősebb szerephez csak a 19. század első felében, a romantika idején jutott, amikor egész Európában felfigyeltek a népszokásokra és -hagyományokra: a folklórra. Példa erre a lengyel romantika ismert alakja, Kazimierz Brodziński^{1/} költő, a Varsói Főiskola professzora, aki mint a nemzeti és népi táncok elbeszélője, 1828-ban elsőként jelentkezett ilyen témájú irással.

Röviddel utána, 1830-ban és 1831-ben publikálta Łukasz Gołębiowski két könyvét a lengyel népszokásokról és a különböző társadalmi és társasági csoportok játékaikról^{2/}, és nagy anyagot ölel fel Oskar Kolberg 1857-90-ben megjelent monumentális műve is^{3/}. 1860-ban Karol Czerniawski^{4/} publikált nagyobb igényű könyvet; ebben a lengyel nemzeti táncokat vizsgálja más nemzetek tánc történetének és esztétikájának a tükrében. A 20. század elején olyan nevek jelentkeztek, mint Stanisław Dzikowski^{5/} és Edward Kuryło^{6/} - nem szólva a kisebb jelentőségű gyűjtőkről, akik folyóiratokban vagy bővebb infor-

mációkat tartalmazó művekkel tűntek fel. Ezek a munkák nemzeti táncaink jellegéről, esztétikájáról, történetéről és a táncokhoz fűződő szokásokról közölnek adatokat, és megtalálható bennük a főbb formációk leírása is. Ilyen például a polonéz leírása Czerniawski könyvében^{7/}: "... már érett férfiak, szénátorok táncá ez; ott szintén beszélgettek, majd az ifjú fivérek^x éneke és táncá következett. A polonézta a legtekintélyesebb személy kezdte el; primus inter pares /első az egyenlők közt/, s ez kizárólag az ő privilégiuma volt. Aztán pár párt követve indult, hol kor szerinti sorrendben, hol nem; itt valamennyien tekintélyesek és egyenlők voltak. A király, a király után a szenátus, majd a bölcsek hosszú sora kigyózá, cikcakkban gyürözött!... csodálatos látvány volt - száz pár! A sapka a hónalj alá szorítva, a köntös nagy hajtókája a hátón, a megnyírt ősz fejek a gyakori sebesülések nyomával; komolyan, lassan követték egymást, nemegyszer hallani lehetett a kardok csörrenését, a sarkantyuk pengését; a matróna előtt féltérdre ereszkedtek, és amikor a fiatalok derékon kapták egymást és örvénylő keringéssel befejezték a táncot, az idősebbek még csak félkört tettek meg, mintegy felidézve fiatal éveiket; a matróna a jobb oldalról átment a bal oldalra, amíg a fivérek közül eszébe nem jutott valamelyiknek, hogy a nemes itt egyenrangú a fejedelemmel, és tapsolással belépett a sorba, az első pár matrónáját elkérte, és a férfiak hátulról egy párral előbbre léptek (a nemes ifjak körében ez általában a sétáló lépéssel történt), mignem az utolsó végleg kiesett a körből, mint pár nélküli 'özvegy', hacsak nem volt olyan bátor, hogy kiüsse az első párt, s maga lépjen a menet élére."

Ma már nem tudjuk, milyenek voltak valamikor az alapmotívumok és mozdulatok, vagyis táncaink ún. formai oldalai. És azt, hogy táncaink zenei viszonylatairól nagyobb és jelentő-

^x A lengyel nemesség egymás közti megszólítása.

sebb anyag maradt fenn, kizárólag a korai kotta-bejegyzéseknek köszönhető. A fentiek alól csak a társastáncok kézikönyvei képeztek kivételt, mivel ezekben ismertették a szerzők a társastáncok lépéseit, mindenekelőtt a mazurkát^{8/} - bár akkor még senki sem foglalkozott a mozdulatok lejegyzésével. Az ilyen irányú próbálkozások csak századunk 30-as éveiben indultak meg.^{9/} A szélesebb rétegeket megmozgató akció viszont csak a háboru utáni korszakban vette kezdetét. Ennek egyik oka abban kereshető, hogy nem alakult ki egységes lejegyzésmód. Még ma is domináló, de távolról sem kielégítő módja a táncfolyamatok rögzítésének a szóbeli leírás, amelyet egyszerűsített alakrajzok egészítenek ki, valamint az alakok térben leírt mozdulatainak sematikusan felfogott grafikai táblázata.

Az első világháboru után lassan és rendszeresen kezd kiszorulni a nemzeti tánc az általános táncéletből. A városokban és a módosabb társadalmi rétegek körében ez a folyamat már korábban megindult a modern, főleg Amerikából származó társastáncok hatására, míg a falu sokáig ellenállt az újdonságoknak. A nemzeti táncok letűnésének mértéke csupán 1945 után, a gyors és radikális társadalmi változások idején vált nyugtalanítóvá. A lengyel táncot a kihalás veszélye fenyegette. A táncmagányaink megmentésére irányuló akció szerencsére még idejében és sokoldaluan indult meg. Egyrészt a megalakuló táncegyüttesek feladata lett a lengyel táncok eredeti, élő formájának a művelése, másrészt a központba került e táncok lejegyzésének és feldolgozásának könyvalakban való megjelentetése. E feldolgozások eleinte olyan ismert pedagógusok tollából kerültek ki, mint Kwiaśnicowa Żofia, Majewiezowa Żofia és Zozuła Franciszka. A rendszeres kutatás és kiadás azonban valamivel később indult meg. Jelenleg egy Néptánc tanszék működik a Testnevelési Főiskola mellett; ennek tagjai anyaggyűjtési akciókat szerveznek falun, és az idős emberek információi alapján rögzítik a táncokat. Ezenkívül fő feladatuk a lengyel táncok jegyzéké-

nek az összeállítása. E jegyzékeket évek óta és rendszeresen a CAPRA (az általánosan COK néven ismert intézet) adja ki. Külön említést érdemel, hogy ez az intézmény nem csupán könyveket jelentet meg, hanem a munkatársakról is "gondoskodik", ezenkívül a szerzők és inspektorok védnöke is, és kapcsolatot tart fenn olyanokkal, akik ugyan foglalkoznak a lengyel táncokkal, de ezidáig hiányzott belőlük a szerzői ambíció. A tánc területről a mai napig mintegy 50 publikáció jelent meg a CAPRA gondozásában.

Annak ellenére, hogy értékeljük a kutatók és intézmények erőfeszítéseit és munkatervét, meg kell állapítanunk, hogy a kutatások helyzete még nem kielégítő, annál is inkább, mivel a tánc lényegénél fogva talán a leginkább kihalófélben levő népművészeti kincs. Lengyelországban még ma sincs egységes és pontos rögzítési rendszer. Ugy tűnik, hogy e tekintetben a néptánc jövőjét a képmagnó- és magnófelvételek archivuma fogja majd biztosítani.

A nemzeti táncok formai változatai

A nemzeti tánc a nép körében keletkezett, és onnan került udvari- és társastáncként a nemesi udvarokba, a mánások és királyok palotájába, később pedig a polgári szalonokba. Mivel a néptáncnak mind funkciója, mind környezete megváltozott, különböző variánsok képződtek. A táncok elsődleges formáiról nem sokat tudunk; leggyakrabban csak a nevüket ismerjük. Több esetben fennmaradtak kotta-bejegyzések, amelyek némi tájékoztatást nyújtanak az általánosabb, főbb táncok ritmusáról és jellegéről.

A legrégebbi lengyel táncok egyike a krakowiak. Már Jagelló Ulászló idejében ismerték, a 16-17. században pedig a nemesség körében lett hihetetlenül népszerű. Amikor pedig a mazurka és a polonéz megjelenése száműzte a nemesi udvarokból, a nép körében élt tovább.

A polonéz, amelynek népi formáját járkálónak, sétálónak nevezték, szintén korán terjedt el a magasabb társadalmi rétegek körében. Szerepe és jelentősége fokozatosan növekedett, és kb. a 17. századtól kezdve elérte a reprezentatív nemzeti tánc rangját. A külföldiek megcsodálták, és határainkon túl is táncolták. Udvari, szalon és társasági változata 1939-ig minden bál egyik legalapvetőbb táncszáma volt. - Elsődleges népi formája - területenkénti változatokban - a mai napig fennmaradt a lengyel falvakban.

A Wazów királyok idejétől a reprezentatív lengyel táncok kategóriájába tartozott a mazurka is. Népi formájának bölcsője Mazovsze vidéke volt. A mazurka akkor lett általánosan nemzeti jelentőségű, amikor III. Zsigmond Varsóba tette át uralkodói székhelyét. A polonéz és a mazurka együttesen reprezentálta a lengyel nép karakterét. A 17. század folyamán megnövekedett a mazurka népszerűsége, és mivel jobban teljesítette feladatát, elnyomta a krakowiakot. A társadalmi változások során a mágánások és a király udvarából átkerült a polgári szalonokba, és 1939-ig a polonéz mellett valamennyi bál nélkülözhetetlen fénypontja volt.

Az obereknek és a kujawiaknak sokkal szerényebb a története. Mindkét tánc különböző változatai már régtől rendkívül népszerűek voltak a nép körében és Lengyelország nyugati részén a városokban és nemesi udvarokban, majd a 20. században nemzeti formájában a varsói polgári szalonokban is. (de a kujawiak - Kujawski falu helyi tánca - csak a háborúk közötti huszas években).

Az említett táncok társas formája mellett kifejlődött azok szinpadi változata is, amely alkalmazkodott a színházi közönség igényeihez, és egyben a hivatásos táncosoknak is nagyobb, sokrétűbb lehetőségeket kínált. Sajnos, a lengyel táncok szinpadi változatairól még kevesebbet tudunk, mint azok fennmaradt hagyományos formáiról. Napjainkban nagyon kevés kutató

- és csak mellékesen, különböző lapszéeli megjegyzések erejéig - foglalkozik ezzel a témával. Azok a forrásinformációk, amelyek visszaemlékezésekben, folyóiratokban és dokumentációkban szétszórtnak jelennek meg, még túl általánosak. A háboru alatt elpusztult a Nagy Színház archívuma, ezért csupán feltételezhető, hogy e témával kapcsolatban értékes bejegyzéseket őrizhetett. Ma már a legegyszerűbb ténymegállapítás is rendkívül nehéz lenne; így szinte lehetetlen megmondani, hogy ezek a főbb táncok mikor jelentek meg először a színpadon. És milyen távol állunk még attól, hogy művészi interpretációik között különbséget tudjunk tenni!

A nemzeti táncok színházi bemutatói

Biztos adataink vannak arról, hogy a nemzeti táncokat már a 18. század közepétől a mágánások udvarában időnként színpadon is bemutatták. Fejlődésük egyidejű a balettével. Az együttesek koreográfusai ugyan olaszok és franciák voltak, de a táncosok közt akadt nem egy tehetséges parasztyerek is. Az udvari balettek repertoárjáról keveset tudunk; nagyrészt idegen példákat követtek. Egy máig fennmaradt dokumentum említi Tyzenhauz Anton Grodnienieński nevű balettegyüttesét, amely az 1778-as évben a Falusi balettet adta elő.^{*} Sajnos, adataink ezzel már ki is merültek. Ugyanez a társulat 1785-ben Varsóba költözött, és 1794-ig, Lengyelország elestéig az első reprezentatív lengyel balettként működött a király védnöksége alatt. Gazdag repertoárral rendelkezett, amelyből ma már csak a címet is ismerjük. Főként a címek után ítélve lengyel táncok is bekerülhettek az olyan balett-koreográfiákba, mint a Falusi esték (1785), a Zsellér mulatságok (1787), a Halászház (1788) vagy a Falusi nap (1788). A Vanda, Lengyelország királynője című balett műsoris-

^{*} A magyar című balettek lengyel nevét lásd "Az idézett balettművek adatai"-nál (148. oldal).

mertetéséből tudjuk, hogy a premier 1788. nov. 25-én, Varsóban volt; a névjegyzékben több krakkói ifju és hajakon neve szerepel. A királyi balett gyakran lépett fel színművekben is, valamint a Bugisławski Nemzeti Színház operaelőadásain. Csupán nagyon szerény adatokra alapozhatjuk azt a feltevést, hogy egyrészt lengyel szerzők művei alapján, másrészt a lengyel nemzeti értékek iránti érdeklődés eredményeképpen olyan balettelőadásokat is szerveztek, amelyeket lengyel nemzeti táncokból állítottak össze.

Az első biztosabb adat Bogusławski és Stefan vigoperájával, A krakkóiak és a goralok ősbemutatójával (1794. márc. 1.) kapcsolatos. A partitúra és a fennmaradt tudósítások alapján világos, hogy a Király Őfelsége Táncegyüttesének tagjai krakowiakot és goral táncokat táncoltak benne. Azt is megtudjuk az írásokból, hogy "Dorota" énekelt, és (néma) partnerével polonézta táncolt. Idézet a szövegből: "... Az életben ilyen ritkán fordul elő." E vigopera új verziójának zenéjét Zabolon címen Kurpiński szerezte; premierje 1816. jun. 16-án, Varsóban volt. Ebben a változatban obertase-t és lengyel táncot is bemutattak. Meg kell még említenünk, hogy 1816-ban a varsói Nemzeti Színháznak még nem volt balettegyüttese, és a táncokat vagy a kar, vagy a színháznak az iskolatáncban járatosabb növendékei mutatták be.

1818-ban, Varsóban megalakult az állandó balett, amely megszakitás nélkül a második világháborúig működött. A 19. század folyamán ez volt Lengyelország táncművészetének legélénkebb fóruma. Többé-kevésbé ehhez az együtteshez fűződik a nemzeti táncok színpadi karrierjének a sorsa is. Nagy erővel hatott a romantika népiesség-kultusza; a lengyel nemzeti és népi tánc hatalmas népszerűsége tette szert, nem csupán a lengyel közönség körében, hanem külföldön is. A cárnak és környezetének kedvelt szórakozásává vált, s ennek köszönhető, hogy a

hosszu éveken át cenzurázott varsói színházak közül ez volt az egyetlen, amely engedélyt kapott arra, hogy megtarthassa lengyel akcentusát.

A varsói balettet megalakulásának pillanatától kezdve a 20. század elejéig külföldiek vezették, annak a husz évnek a kivételével (1846-1866), amelyben a balett rendezője, majd később igazgatója a lengyel Roman Turczynowicz volt. A külföldi művészek közül többen is nagyra értékelték a lengyel nemzeti táncokat, és gondoskodtak róla, hogy azok mindig szerepeljenek a repertoárjukon. Ennek következtében rövid idő alatt olyanra összekapcsolódtak a lengyel nemzeti táncok a varsói színpaddal, hogy a színházi tudósítások csak nagy általános-ságban említették a nemzeti táncokat, és azokról mint valami természetes, magától értetődő dologról irtak. Csupán a rendkívül jelentős előadásokat emelték ki. Ezért van az, hogy ma már akár a legegyszerűbb dolgokra is nagyon nehéz visszakövetkeztetni.

A krakowiak és a mazurka színpadi karrierje már korábban kezdődött - igaz, megszakításokkal -, és fejlődésében akkor indult el egy új korszak, amikor 1823. márc. 14-én a Nemzeti Színházban bemutatták az első lengyel nemzeti balettet, Az ojcóví lakodalmát. Ettől kezdve a krakowiak és a mazurka a baletteken és divertissement-okon kívül mindannyiszor megjelent a drámai művekben és operákban is, ahányszor azt azok tartalma megengedte.

Az oberek színpadi karrierjének kezdetét sokkal nehezebb megállapítani. Lehetséges, hogy Julia Mierzyńska, Az ojcóví lakodalom koreográfusa az 1825/26-os szezonban, egyéves igazgatósága idején beiktatta az obereket a "tánc-szórakozások"-ba (a divertissement-ok akkori neve), és lehet, hogy később, Maurice Pion igazgató idejében is táncolták. Pion francia léte ellenére ügyelt arra, hogy mindig szerepeljenek a repertoárban lengyel nemzeti táncok is. Az első pontosabb hír az obe-

rekről 1847-ből származik; A grófnő és a parasztlány bemutatásának alkalmából megemlíti a recenzió, hogy Roman Turczynowicz vitte színre a varsói Nagy Színházban. A színpadon szalon-mazurkát mutattak be, amely obertase-szal végződött. Az oberek népi változatát Az ojcówi lakodalom betéteként 1851. febr. 24-én, a pétervári Mariinszkij színházban a varsói balett művészei adták elő. Ettől kezdve elég gyakran szerepelt az oberek a lengyel színpadokon, de a krakowiak, a mazurka és a polonéz népszerűségét sohasem érte el.

A polonéz még később került a színpadra, mint az oberek; először a Halka bemutatóján, 1858-ban láthatta a közönség. Alig hihető ez, ha figyelembe vesszük e tánc zenei és társasági formájának rendkívüli népszerűségét. Tény viszont, hogy Dorothea polonéze és A krakkóiak és a goralkok lengyel táncra óta csupán a Halka színpadra állításával kapcsolatban találhatunk először említéseket a polonéz színpadi változatáról. A későbbi évek során gyakran mutatták be a polonézt lengyel és külföldi balett- és operaelőadásokban, így hamarosan elérte a mazurka népszerűségét.

A nemzeti táncok közül a kujawiak volt az, amelyik a legkésőbbben (csak a 20. század elején) jelent meg a színpadon. Igaz ugyan, hogy a kujawi népviseletet már a 19. század közepén használták a színpadon, de mazurkát táncoltak benne. A kujawiakot elsőnek Michał Kulesza vitte színre, Az ojcówi lakodalom új változatában (a premierje 1914. dec. 12-én volt), önállóan pedig először Aleksander Sobiszewski koreográfiájában mutatták be. A Nowości operettszínház koreográfusaként Sobiszewski minden alkalmat megragadott arra, hogy a legjobb előadásban vigyék színre a kujawiakot. Erről tanuskodik a Színházi Múzeum gyűjteményében őrzött műsortájékoztató is. A kujawiak szalon-karrierje is Sobiszewski tevékenységének köszönhető.

A 19. század első fele
Az ojcóvi lakodalom és más balettek

Nemzeti táncaink színpadi története három korszakra osztható. Az első az I. világháború éveiben végződött, a második a háborúk közti huszas évekre esik, a harmadik pedig a második világháború befejezésével kezdődött, és napjainkig tart.

A nemzeti tánc színpadi formájának első korszaka az általános európai népiesség-kultusz divatjához igazodott. Meg kell jegyeznünk, hogy ezek az évek számunkra az elnyomatás évei voltak, a cenzura programszerűen elfojtott minden lengyel megnyilvánulást. A cárnak és környezetének kegyéből nyert privilégiumokat is korlátozták. A színházak igazgatósága ugyan engedélyezte, hogy lengyel táncok is szerepelhessenek a repertoárban, azt viszont már nem támogatta, hogy teljes balettkötésekre szülessenek kísérletek - ezeken természetesen a nemzeti hagyományokra épülő műveket értjük. Az ojcóvi lakodalom hosszan tartó sikerének hatására a következő években néhány hasonló próbálkozásra került sor, de közülük egy sem állta ki az idők próbáját, így a legtöbbről nagyon keveset tudunk. 1824. ápr. 2-án adták elő a Visszatérés a csatából című darabot József Damseg Lakodalom című zenéjére. A fennmaradt plakát alapján tudjuk, hogy a balett egy Krakkó környéki faluban játszódik, és több nemzeti tánc szerepel benne. Melyek? Nem tudjuk, mivel csupán három alkalommal került közönség elé. 1832-ben Maurice Pion, az akkori igazgató, József Stefani zenéjére népi játékot dolgozott fel Matyi és Baška címen. Hogy mit táncoltak a darabban, nem tudjuk; a balett összesen két előadást ért meg. 1836-ban öt alkalommal táncolták Pion újabb koreográfiáját, a Falusi látványosságokat. Sokkal tovább élt Pionnak egy 1839-ben bemutatott egyfelvonásos balettje, Stefan Stach és Zoška című zenéjére. Összesen harminckétszer adták elő, és az is ismeretes, hogy mazurkával és krakowiakkal végződött. S ezzel véget is érnek Az ojcóvi lakodalom hatása alatt és ins-

pirációja nyomán született próbálkozások. Azt, hogy milyenek lehettek ezek a balettek, a forrásokból hiányzó információk miatt csak feltételezni lehet. Tudjuk, hogy a varsói színház ekkor nagy anyagi nehézségekkel küszködött, s ez arra enged következtetni, hogy az előadások művészi kivitele igen szerény lehetett. A táncok minden valószínűség szerint nem nagyon különböztek eredeti formájuktól.

Nagyobb változások valószínűleg csak a 19. század harmincas éveiben történhettek. A balett helyi körülményei megváltoztak - átköltözött az új Nagy Színházba -, a színház anyagi helyzete megjavult, s ezzel együtt a varsói balett művészi színvonala is jelentősen megemelkedett. A Stach és Zośka sikerre is ezzel magyarázható. A változások jó irányban befolyásolták Az ojcóvi lakodalom színpadi megjelenését is; a darab ekkor már túlhaladt a századik előadáson. 1842. ápr. 24-én Michał Groński új díszletével mutatták be, és röviddel előtte spiccen táncolták a koreográfia lengyel táncait. Ez látható az 1842-ből származó színes litográfián, amely a szólista párt, Konstancja Turczynowiczowa-t és Feliks Krzesińskit ábrázolja az eredeti népviselethez hasonló kosztümben, és Turczynowiczowa spiccen áll.

Ugy tűnik, hogy a nemzeti táncokat ezekben az időkben hazafias táncokként mutathatták be a színpadon, bár a novemberi felkelés idején az egyik mazurka divertissement-t ulanski népviseletben adták elő, ami arról árulkodik, hogy színpadra kerültek a táncok stilizált változatai is.

Turczynowicz működésének korszaka

A nemzeti tánc fejlődésében az első alapvető változásokat Roman Turczynowicz tevékenysége hozta (1846-1866). A 19. század e legkiválóbb lengyel koreográfusa ismerője és tisztelője volt a lengyel folklórnak. Az akkori színházi élet kritikusai azt írták róla, hogy a táncokat mindig eredeti formájukban,

tehát falun élő változataiban akarta megismerni. Jól ismerte a lengyel táncok társas változatait is; ezeket a polgári és nemesi szalonokban táncolták. Ő maga is kiválóan járta a krakowiakot és a mazurkát, valamint azok különböző formaváltozatait. A cári kormány politikai szorításának köszönhető, hogy nem talált olyan megfelelő zeneszerzőre, aki egyben munkatársává is válhatott volna. Ez az oka annak, hogy nem alkotott nagyobb nemzeti balettet, kivéve egyetlen ilyen jellegű próbálkozását, a Körbe Kielce alatt című koreográfiát, amelynek 1846. febr. 8-án volt a bemutatója, és amelyről csak amolyan általános feljegyzés maradt fenn. "...Maga a szinpadi elrendezés, amelyben egybefonódtak a táncok a zenei anyaggal, amelyet helyenként énekek szépitettek, megörvendeztette a nézőket és hallgatókat. Terpszichorénknak ez az új gyümölcse rendkívül szép volt, szemnek és fülnek kedves. Az újszerű részletek mintha Kielce környékét hozták volna a néző elé..."^{10/}

A Stefan zenéjére készült kis balettművet összesen négyszer, a karnevál idején táncolták a Nagy Színházban.

A számos kedvezőtlen körülmény ellenére sokat tett Turczynowicz a nemzeti tánc szinpadi fejlődéséért. Kidolgozta a táncok művészi formáját, amely a második világháború kitöréséig meghatározta a Nagy Színház szinpadát.

Mivel teljes balettművek komponálására nem volt alkalom, a nemzeti táncok betétek vagy "számok" formájában kerültek a különböző divertissement-okba és a repertoár nagy balettjeibe. A kedvelt krakowiak és mazurka mellett más táncok is szerepeltek. Az obereken kívül, amelyről már volt szó, a goral tánc is megjelent a Varsói látkép divertissement-jában (1848). A mazurka szalon- és nemesi változata is rendkívül népszerű volt. A legjobb szalon-mazurka feldolgozások közé tartozott a Róbert és Bertrand című darabban előforduló mazurka-bál (1844), és a grófnő és a parasztlányban a már említett mazurka. Viszont a mazurka nemesi változata nemesi öltözkében minden valószínű-

ség szerint 1852. máj. 29-én került először színpadra A londoni kristálypalota bemutatóján. Erre következethetünk egy korabeli recenzióból:

"... A mazurkát nyolc pár adta elő. A táncosnők szőrmével diszitett pruszlikban, a táncosok pedig fehér nadrágban és sapkában nem a falusi és nem is Az ojcówi lakodalom-beli mazurkát adták elő, hanem uri vagy nemesi változatát, amely rövidebb, és kevesebb benne a figuráció..."^{11/}

Ez volt Turczynowicz első "próbálkozása", amely hat évvel előzte meg a Halka mazurkáját.

Utána a Halka premierje, majd Az ojcówi lakodalom 1851. febr. 24-i pétervári előadása következett, amelyen a varsói balett egy része is szerepelt, és amelyre Turczynowicz nagy gondnal készült. Anton Sacchetti, a varsói színházak tehetséges diszlettervezője új jelmezeket és diszletet készített a balett számára; a diszlet természetüen ábrázolta az ojcówi tájat. Turczynowicz pedig az eddigi táncok mellé beiktatta az obereket és a goral táncot. Az így felfrissített mű hatalmas sikert aratott a Néva-parti fővárosban. Egy évvel később színes litográfia jelent meg ugyanitt, amely az egész varsói együttest élethűen ábrázolja, a háttérben Sacchetti naturalista felfogásban készült diszletével, és az eredeti népviselethez közelítő férfijelmezzel. A női kosztümök viszont a romantikusan megoldott muszlin ruhákkal már a klasszikus balett felfogását tükrözik. A tánc oldaláról nézve a litográfiát valószínűnek látszik, hogy a mazurka gyülekező részét örököltette meg. E balett színpadi megjelenítését ma már csak ez a litográfia dokumentálja. Turczynowicz megtartotta a nemzeti táncok már korábban bevezetett jellegét, amelyben a nemzeti tánc alá van rendelve a balett-technika kánonjának.

Nehéz ma megállapítanunk, hogy milyen gyakran alkalmazták az ilyenfajta színpadi megjelenítést. Minden bizonnyal nem szabálynak, hanem inkább kivétlenek kell tekintenünk. Végül is

ugy tűnik, hogy a későbbi évek során, még Az ojcóvi lakodalom-ban is a minimumra csökkentették a spiccelést. Moniuszko Halka című operájának 300.-ik jubileumi előadása alkalmából egy népszerű hetilap, a Kłosy 1885-ben fametszetet közölt a balettgyűttestről; ezen a nők magas száru fűzős cipőben táncolják a mazurkát. 1917-ig, Zajlich idejéig a Turczynowicz-féle rendezésben adták elő a Halka táncait. Turczynowicz Moniuszko személyében végre igazi partnerre talált.

Ez az első alkalom, hogy egy zene a koreográfust a zenével azonos értékű táncmű komponálására ihlette. Először működött együtt kiváló zeneszerző és koreográfus a lengyel táncok szinpadai bemutatásán; e táncok stílusa hosszú évekre a lengyel balett kötelező modelljévé vált. Mindezt csak most, az eltelt száz év perspektívájából láthatjuk így. Turczynowicz kortársai nem figyeltek fel erre, s a Halka premierje után megjelent ismertetések közül nagyon kevés hívta fel a figyelmet a táncokra. A későbbi évek során, a 19. század végén már többet foglalkoztak a recenziók a táncokkal; kritizálták azok nézetük szerinti nem megfelelő előadói stílusát.

A megjegyzésekből kitűnik, hogy Turczynowicz hű maradt a táncok jellegzetes alaplépéseihez, a mazurkák, polonézok és goral táncok legjellegzetesebb motívumaihoz és figurációihoz, és mérsékelten alkalmazta a nagyobb hatású "balett" ugrásokat és forgásokat. Táncosaitól és táncosnőitől megkövetelte az egyéni, alkotó szellemű interpretációt. Ügyelt a kosztümök hittelességére és karakterére. Később az általa felnevelt kiváló karaktertáncosokat utolérhetetlen példaként emlegették. Konstancja Turczynowiczowa, Jan Popiel, Feliks Krzesiński, Hipolit Meunier - csupán egy-két név a nemzeti tánc legkiválóbb ismerői és előadói névsorából, akik mind Turczynowicz neveltjei voltak.

A lengyel táncok külföldön

Turczynowicz működése idején a lengyel táncok híre átlépte az ország határait. Külföldön leghamarabb a polonéz, a mazurka és a krakowiak lett népszerű. Igaz, a mazurkát már korábban, 1825-ben mutatta be Felczewska Antonina a párizsi Opera színpadán; később Strassburgban és Berlinben is vendégszerelt. De az európai színpadokon Maria Taglioni tette valóban népszerűvé a mazurkát. 1838-ban járt először Varsóban, ahol egy eredeti krakkói népviseletet vásárolt. A mazurkát Konszancja Turczynowiczowától tanulta, és több alkalommal eltancolta Európa színpadain. Fanny Elssler - az európai romantikus balett másik csillaga - nemzetközi karrierjét a krakowiaknak köszönhette. Mindkét táncot lengyel táncosok is előadták határainkon túl; K. Turczynowiczowa és R. Turczynowicz (1842, Párizs), F. Krzesiński (1862, Pétervár, Párizs, valamint más európai városok), J. Popieł (több alkalommal is vendégszerelt Pétervárott), a varsói balettegyüttes (1851, Pétervár) és a 19. század nyolcvanas éveiben Łukowicz varsói balettje (Oroszország, Skandinávia).

A polonéz csak a Halka bemutatója után jelent meg a színpadokon. Népszerűségét társas formájának köszönhette. A három említett tánc tartósan helyet kapott a színpadokon, és vitathatatlan, hogy ez részben külföldi szerzők alkotásainak is köszönhető. Elég, ha csak Csajkovszkij balettjeit és operáit vagy akár Michał Glicki operáját, Delibes Coppéliáját említjük meg.

A 19. század második fele

Twadowski ur - problémák és Hipolit Meunier

A 19. század második felében - az azt előző korszakhoz viszonyítva - erősen csökkent a nemzeti táncok színpadi fejlődése. Turczynowicz után plaszok lettek a varsói balett vezetői; őket nem érdekelte a népi és nemzeti hagyomány. Olyan ba-

lettműveket mutattak be, amelyek az uralkodó balettirányzatoknak feleltek meg. Mindenekelőtt arra törekedtek, hogy virtuóz technikájú előadások kerüljenek bemutatásra, s így mellőzték a tánc dramaturgiai és kifejező aspektusát. A 19. század végéig csupán két olyan mű született, amely nemzeti témához kapcsolódott. Az egyik a Twardowski ur volt, Adolf Sonnenfeld zenéjére (1874), amelyet Turczynowicz közvetlen utóda, Wirgilius Calori komponált, a másik pedig a Varsó száz éve és ma (1885), amelyet több szerző zenéjére Jose Mendez koreografált. A Twardowski ur népszerűsége vetekedett Az ojczóvi lakodalom régi népszerűségével; megszakítás nélkül, 1917-ig szerepelt a Nagy Színház repertoárján. A mű alapja egy közismert legenda, amelynek témája dramaturgiailag hiven tükrözi a nemzeti problémákat. A pantomim jeleneteken kívül a krakowiak és a mazurka több változata, valamint a goral tánc és a lakodalmi oberek szerepelt benne. A táncszámok mennyisége változó volt. A Varsó száz éve és ma, amelyben az idegen szalontáncok mellett mazurkát és polonézt is táncoltak, gyenge tartalma és divertissement-jellege miatt hamar lekerült a repertoárról.

Mindkét balett koreográfusa külföldi volt. H. Meunier Turczynowicz tanítványa volt, tanárának igazgatósága alatt pedig a karaktertánc első szólistája. 1868-96-ban Meunier vezette a balettet, majd 1866-tól a balettiskola tanárává nevezték ki. Koreográfiai terveinek megvalósításához nem kapott nagy teret; a külföldi igazgatók elnyomták, és a cári kormány is korlátok közé szorította tevékenységét, mivel kultiválta a nemzeti táncokat. Egyetlen rövid önálló balettje, A szálláson (1868) Moniuszko zenéjére készült, és mivel a cenzura nem engedélyezett nemzeti "felhangokat", a balett cselekményét francia falusi színtérbe helyezte. A mazurkát falusi quadrille-nak nevezte, s az egész darabot pantomim jelenetekkel szőtte át. Nem csoda ezek után, hogy az ilymódon elváltoztatott balett csupán néhány előadást ért meg, majd feledésbe merült - később

Zajlich nyult vissza e baletthez. A sikertelenség nem törte le Meunier-t; a 80-as években, Kazimierz Hoffmann zenéjére olyan egész estét betöltő balettel próbálkozott, amely Borucia sántán legendáján alapult. A kész koreográfia azonban anyagi nehézségek miatt nem érthette meg a bemutatót. Hoffmann elfelejtett partitúrája minden valószínűség szerint a második világháború idején, a színházi könyvtár leégésekor semmisült meg. Feltételezhető, hogy a Twardowski ur és a Varsó száz éve és ma baletteket külföldi koreográfusok is színre vitték.

Bár Meunier sokat tett a lengyel nemzeti táncok színpadra állításáért, érdemei nem hasonlíthatók Turczynowiczéhez. Viszont neki köszönhető, hogy nem szakadt meg a nemzeti hagyományok folytonossága, valamint az is, hogy az ifjabb táncgenerációt megfelelő oktatásban részesítette. 1881-ben balettnővendékekkel mutatta be Az ojcóvi lakodalmat. Az iskolai előadások táncosai között találjuk Michał Kuleszát és Jan Wałczakot, akik később továbbvitték a nemzeti hagyományokat.

Meunier - pedagógiai munkája mellett - felügyelt Turczynowicz eredményeire és hagyatékára. Ez nehéz és hálátlan feladat volt. A táncosok akkoriban az uralkodó stílust követték. A korábbi eredményekkel nem annyira a technikai szempontok, mint inkább a stílusbeli magatartás és felfogás miatt szakítottak. A női jelmezek megváltozása sem volt mellékes. A balett új divatjának megfelelően rövidebbek lettek a ruhák, mint amilyenekben a romantika idején táncoltak, ezenkívül a táncosnők gyakran nem kötötték össze a hajukat, hanem az időszzerű divat szerint fésülködtek. E módosulások gyakori tiltakozásokat váltottak ki a sajtóból.

A varsói színpadokon tovább romlott a nemzeti tánc helyzete. Meunier 1896-ban nyugdíjba vonult. A sajtó elkeseredetten írt Az ojcóvi lakodalom deformálódásáról, és a Twardowski ur megváltoztatása ellen is kikelt. A legnagyobb felháborodást azonban a Halka táncainak előadásmódja váltotta ki:

"... Milyen balett ez megint, mely szégyent hoz a varsói színpadra - írta a Kurier Warszawski kritikusa 1898-ban - a goral táncokat (a harmadik jelenetben) elsősorban a négy szolistának, Rogińska és Hermanownia hölgyeknek és Wałczak valamint Kulesza uraknak hála még stilushűen adták elő. A balettben a "drobnego"-nál, azaz aprózásnál jól csoportosultak, a "Zbójnicki" ugrásait azonban túl akrobatikusan fogták fel a férfiak, de ez még elgondolásában úgy-ahogy megfelelt a goralok vad természetének; és ezzel ki is merült az előadás színvonala. Ugyanis a mazurkának és a polonéznek nem csupán jellegzetes lengyel táncként kell megjelenennie az első jelenetben, hanem bizonyos esztétikai és mozgásbeli színvonallal is. A polonézben például semmit sem lehetett érezni a lépések folyamatoságából, a térbeli mozgás és a mozdulatok jellegéből; a mazurkában pedig nem lehetett érezni a ritmust. És ráadásul a táncosnők a polonézben nem tudtak lépni a hosszú szoknyában, a mazurkában pedig aritmikusan ugrottak. Hasonló mondható a táncosokról is."^{12/}

A 19. század utolsó éveiben a varsói és a pétervári balett együttműködött. Ebben az időben Feliks Krzesiński 1853-ban megkezdett, többéves munkájának eredményeként már jelentős pozícióra tettek szert a lengyel táncok. A kapcsolat a cári balettel 1895-ben kezdődött, ekkor járt először Varsóban Matilda Krzesińska. Ezt követően más jelentős orosz szólisták is felléptek a varsói színpadon, és nemegyszer az is előfordult, hogy lengyel táncokban szerepeltek. Megjelentek Mariusz Petipa első balettjei is - A párizsi bazár és a Lovasság szálaláson (1897), majd 1900-ban Rafael Grassinak, a varsói balett akkori igazgatójának feldolgozásában láthatta Varsó A hattyük tava ősbemutatóját. Rafael Grassi ekkor már több alkalommal járt Pétervárott, ahol a Mariinszkij színházban megismerhette az akkori legújabb balett-stilust.

A 20. század eleje

A tűz ünnepe, és az ezt követő próbálkozások

A hattyuk tava, valamint Grassi Pétervározt szerzett tapasztalatai határozottan befolyásolták a nemzeti táncok szinpadai fejlődését, s különösképpen az 1902-ben keletkezett A tűz ünnepe című, nemzeti hagyományokra épülő balett-divertissement születését, Zigmunt Noskowski zenéjére és Marian Prażmowski, a Rozmaitości Színház színészének szövegkönyvére. A nemzeti témák szinpadai visszatérését kritika és közönség egyaránt kitörő örömmel fogadta, s joggal vélte úgy, hogy ezzel a balettel új korszak kezdődik a balett történetében: a nemzeti balett korszakának az uralma.

"A jó és a rossz öröktől folyó harca lett egy nagy koreográfia-fantázia tartalma és cselekményének fő vonala... - írja a Kurier Poranny tudósítója - ...Marian Prażmowski ur alkotásában, amely körül teljes festőiséggel és a szinpadai hatások tömegével csoportosulnak népünk szokásainak epizódjai, a cigányok vándoréletének jelenetei, a régmúlt mágnes udvarok mulatozásai, a természetfeletti jelenségek és jelenések..."^{13/}

"Köszöntjük a Nagy Színház szinpadán megjelenő új előadást, 'A tűz ünnepét'. Kitörő örömmel és nagy meglepődéssel tölt el, hogy új és eredeti műbe foglalva megint felcsillan művészeti alkotásaink újjászületésének lehetősége... Ugy véljük, hogy szerencsés és találó megoldás volt népünk ünnepi hagyományait természetfeletti lények világával, elvarázsolt erdők titkával keverni..."^{14/}

A pétervári balett-divertissement-hoz képest újak voltak a vokális betétek (az opera szólistái és a kórus adta elő).

Grassinak Jan Wałczak segített A tűz ünnepe kidolgozásában. A lengyel táncok közül a polonézt, a mazurkát és a goral táncot adták elő. Pjotr Zajlich, a nemzeti hagyományok későbbi folytatója, akkor még a varsói balettiskola ifjú diplomása, Wałczak tanítványa is táncolt a darabban.

Négy éven át szerepelt az első lengyel balett-divertissement a Nagy Színház repertoárján, és huszonnégy előadást ért meg.

A tűz ünnepének a sikere, a sajtó ovációja, amelyet ezutal a cenzura sem fékezett, további próbálkozásokra serkentette a koreográfusokat. Minden valószínűség szerint anonimen része volt a kezdeményezésekben Kuleszának és Wałczaknak is. Kihasználták azt, hogy kapcsolatban állnak a cári balettel, s hogy a Mariinszkij színház igazgatósága érdekelve volt Hoffmann elfelejtett művének, a Borutának a bemutatásában, és akcióba léptek. Javaslataikat elfogadták, csupán a szövegkönyv címét kellett megváltoztatniuk. Terveik végül is megbuktak, s ekkor 1904-ben - nem törődve a következményekkel - a varsói színpadon kezdték meg a Boruta próbáit.

Prażmowski újabb javaslatát is elvetették. Még ugyanabban az évben Henryk Waghalter komponistával és a Nagy Színház együttesével egy kész koreográfia-fantázia tervét mutatta be az igazgatóságnak: A varsói, avagy miłusinski lányok című háromfelvonásos balettet, amelynek története saskai gyermekjátékokon alapult.

E tervek sikertelenségét csupán részben magyarázhatjuk a cári cenzurával. Olyan korszak volt ez, amikor a varsói színházak komoly anyagi nehézségekkel küszködtek. A balett pénzalapjából ugyan többet áldoztak új művekre, de az új igazgató, Enrico Sacchetti, kihasználva monopolhelyzetét, saját darabjaival töltötte meg a repertoárt; ezeknek tulajdonképpen semmi közüik sem volt a nemzeti hagyományokhoz.

Az 1905-ös forradalmat követő években a varsói színház a teljes anyagi csőd szélén állt. A balett vezetése Kulesza és Wałczak kezébe került. Az együttesek művészi színvonala hanyatlott, egyszóval hiányoztak az olyan kiemelkedő és tehetséges művészek és alkotók, akik ilyen körülmények között is ké-

pesek lettek volna egy szerény, de következetes fejlesztési koncepció kidolgozására.

Kulesza kihasználta az 1905-ben bekövetkezett pillanatnyi fellazulást, és Adolf Sonnenfeld Tádé és Zsófia zenéjére egy-felvonásos balettet írt, amelynek 1906. ápr. 26-án volt a bemutatója.

"... Kulesza ur ... egy kedves, szép, életteli, egyszerűségében is színes képet nyújtott. Az első perctől az utolsóig sikeresen egységbe foglalt változatos jelenetek sora vonul el a szemünk előtt. A legsikeresebb jelenetek közé tartoztak Tádé és társainak utazásai, a szerelmi jelenetek, a labdajáték és a vadászatra vonulás. Tádén, Zsófián, Telimenen és Hrabiegen kívül a halhatatlan 'Tádé ur' valamennyi alakja a jellegzetes öltözékekben és kiváló, hatásos elrendezésben vonult el a nézők előtt. Sikeres volt a cselekménybe helyezett táncok forgatagos betétje, szépen táncolták a polonézt, a mazurkát, az obereket, és átgondolt volt a gólya és a béka tánca is. Megállapíthatjuk, hogy a 'Tádé és Zsófia' mind a fiatalok, mind az idősebbek örömeire kétségkívül még sokáig fog szerepelni a Nagy Színház színpadán..."^{15/}

Ez a forrón fogadott balett végül csak két hónapig élt, és nyolc előadást ért meg. 1906. június végére már eltűnt a repertoárból, hogy soha többé ne érje meg felújítását.

Kulesza koreográfusi minőségében sok figyelmet fordított Az ojcóvi lakodalom felújítására. Már 1905-ben, amint átvette a balett vezetését, kidolgozta a forgatókönyv cselekmény-részét, kis jelenetekkel, közbeszurt játékokkal bővítette a főcselekményt; az 1914. dec. 12-i változatban pedig táncrészekkel gazdagította a darabot. A Wincent Pola Ének szülőföldünk-ről című költeményre írt énekre, valamint különböző szerzők zenei betétjeire bemutatta az ország több területének néptáncát is, így a kujawiakot és a goral, a kaszubski és a szilézi-i táncokat. A darabnak ezt a második változatát azonban hamarosan elvetették.

Az anyagi nehézségek és a szakemberhiány lehetetlenné tette a nemzeti irányvonal továbbfejlődését az első világháború éveiben. 1915-ben Kulesza és Wałczak felújította a Twardowski urat. Az ujonnan feldolgozott balettet az 1916/17-es szezon végéig játszották. 1916-ban Kulesza feldolgozta a Sziléziai táncokat a Svájci völgy című darabhoz; az előadáson a balettnövendékek is közreműködtek.

Meg kell még említenünk Alekszander Sobiszewski tevékenységét is; ugyanebben az időben ő volt a Nowości operettszínház koreográfusa, de működése tulterjedt az operetten. Mindenekelőtt Nedbal Lengyel vérét említhetnénk (1915. szept. 14.), amelyben mazurkát, krakowiakot, obereket és kujawiakot táncoltak. Feldolgozta a Lengyel táncesteket is; ebben bemutatták a mazurka, a kujawiak és az oberek különböző változatait is.

A háborúk közti huszas években szinte korlátlan szabadságot élvezett a nemzeti tánc szinpadi fejlődése. Új, eddig ismeretlen formák alakultak ki, a lengyel tánc hire újra átlépte az országhatárokat, és nagyobb eredményeket ért el, mint az egész 19. század folyamán.

A háborúk közti huszas évek Piotr Zajlich működése

A varsói balett maradt - ha nem is kizárólagosan - a nemzeti táncok fejlődésének irányítója. 1917-34-ig Piotr Zajlich vezette; nehéz feladatok vártak rá. A repertoárt teljesen át kellett szervezni, s a művészileg elhanyagolt együttest talpra kellett állítani. A repertoár kialakításában legfőbb célja az elnyomatás éveiben bekövetkezett lemaradás behozása, a hazai balettalkotások támogatása és mind a zenei, mind a koreográfiai anyagban a nemzeti hagyományokhoz kapcsolódó művek támogatása volt. Feladataihoz értékes segítő társat talált az akkori Nagy Színház igazgatójának, Emil Młynarskinak a személyében, aki ugyanolyan odaadással foglalkozott a hazai balett-

művekkel, mint az operával. Amikor Młynarski 1929-ben megvált pozíciójától, Zajlich folytatta programját. Működése sokoldalú volt. Eredeti baletteket mutatott be (Twardowski ur, L. Ró-
 žycky zenéjére, 1921. máj. 9.; Mese, 1923. máj. 4.; Szentiván-
 éj, Ragowski zenéjére, 1926. dec. 14.; A sellő, E. Morawski
 zenéjére, 1931. máj. 13.), visszahozta a színpadra a mult el-
 felejtett balettjeit (A tűz ünnepe, 1930. jun. 11.; A szállá-
 son, 1931. máj. 13.), kidolgozta Az ojcóvi lakodalom két vál-
 tozatát (A kocsma, 1919. dec. 17. és Falusi lakodalom, 1923.
 jun. 6. címen), támogatta Feliks Parnellt két balettoperájának
 színre vitelében (W. Maliszewski A szirén, 1928. ápr. 21.; Bo-
 ruta, 1930. márc. 15.), és színre vitt több divertissement-t
 is. Műveiben mindig felhasználta a lengyel táncokat, és len-
 gyel szerzők tizenhat eredeti operájához készített koreográ-
 fiát (Stara baśń, 1918. okt. 25.; Goplana, 1921. dec. 16.;
Konrad Wallenrod, 1930. máj. 17.; Janek, 1932. márc. 12. -
 mind a négy W. Żeleński zenéjére - A. Münchheimer: Mazepa,
 1918. máj. 24.; T. Joteyki: Jadwiga királynő, 1928. szept. 7.;
 Boguslawski - Stefan: Krakköiak és goralok, 1928. nov. 10.; Pa-
 derewski: Manru, 1930. okt. 18.; Nowowiejski: Legenda a Balti
 tengerről). A Moniuszko-operákban (Halka, 1918. jan. 1.; A
 grófnő, 1919. máj. 22. és 1927. szept. 4.; Kisértetkastély,
 1926. febr. 6.) különböző táncvariációkat mutatott be, s ez-
 zel külföldön is propagálta a lengyel táncokat.

Zajlich a régi hagyományok folytatója volt. A varsói ba-
 lettiskola növendékeként jól megismerhette a lengyel nemzeti
 táncokat, amelyeket már működése kezdetén is gyakran táncolt.
 Későbbi, Gyagilevnél és Anna Pavlova együttesénél szerzett ta-
 pasztalatai azonban már nem voltak erős hatással alkotóművé-
 szetére. Balettjeire - amelyeknek színpadi formája a régi, jól
 ismert művekre emlékeztettek - a tradíciókon alapuló téma volt
 a jellemző (Katalin, a banditalány, Lizetta, Coppelia, A tűz
 ünnepe).

Koreográfiáinak több alakja a fantázia, a mesék és a legendák világából kelt életre. Reális hőseinek történetében megsemmélyesített állatok, madarak és virágok is részt vettek.

Mindemellett rendkívüli gondot fordított arra, hogy darabjaiban egy se hiányozzon a krakowiakok, mazurkák, polonézok, oberek és goral táncok közül. A balettek művészi kivitele magasszintű volt. A diszleteket, amelyekről csak dicsérően szólhatunk, a Nagy Színház két tehetséges diszlettervezője, Wincent Drabik és Józef Wadyński készítette. Meunier-n keresztül Zajlich munkatársai, WaŹczak és Kulesza is a Turczynowicz-féle hagyományokhoz csatlakoztak. Zajlich mindig ügyelt az előadás magas színvonalára, bár sokszor szemére vetették, hogy túlságosan tapad a régi formákhoz. A varsói balett párizsi vendégszereplése után, 1925. jun. 11-én így írt a Kurier Warszawski tudósítója:

"... a nagyszerű eredmények mégsem tudták sokkolni Párizs zenei elitjét, mivel a legjobb művészek, Izadora Duncan, Lili Fidler, valamint az orosz, a svéd és más együttesek közvetítésével már korábban is ismerték a legújabb balett-törekvéseket ... Míg a lengyel táncban, mint a nagy M-mel írt művészetben ritmus, lelkesedés, jó hagyományok, jó iskola és magasfoku rutin is található. Igen, vannak még első osztályú táncosaink és elsőrendű, elbűvölő táncosnőink... Viszont nem érezni azt az alkotó gondolatot, tehetséges kezet, amely ezt a kiváló lehetőségekkel bíró világot egy mágikus, utólráhetetlen pillanattá varázsolná... Így van, hihetetlennek tűnő új 'ritmus-formává', amely a nézők lélegzetét is visszafojtaná...

A lengyel táncegyüttes kiváló gyakorlattal rendelkezik, jól összeszokott együttes, tele egyéni tehetségekkel - úgy tűnik azonban, hogy a benne rejlő művészi lehetőségeket még távolról sem merítette ki.

Hogy megfigyeléseim senkinek se tűnjenek túl forrónak, elmondanám, hogy az alkotó lehetőségek világa jelen van, de 'in potentia'... csupán egy erős marku kéz hiányzik, de lehet, hogy csak egy erősebb beavatkozás, amely ezeket a lehetőségeket a felszínre hozná, világos jelenségekké változtatná..."^{16/}

Az elkeseredett panaszok a rutinra és monotóniára újra és újra megjelentek Zajlich sorozatos premierjei alkalmával. Balettjei közül a legtartósabb sikert a Twardowski ur aratta. A Mese eredeti formájában rövid ideig volt csak a repertoáron, de másik változata, a Szentivánéj nagy érdeklődést váltott ki a közönség és a kritika körében. A Falusi lakodalmat igazgatóságának végéig táncolták. Zajlich utolsó éveiben kiállított darabjait viszont már nehéz megítélnünk (A tűz ünnepe, A selő, A szálláson). 1934-ben megvált a színháztól; ekkor valamennyi műve egy csapásra lekerült a repertoárról. A Twardowski ur még egyszer, az 1937/38-as szezonban rövid időre megjelent a varsói Nagy Színház színpadán, de a Harnasie (1938. okt. 1.), Mieczysław Pianowski és Eugeniusz Koszutski feldolgozásában, amely bemutatásától kezdve rég nem látott sikert aratott, hamarosan kiszorította a repertoárból.

Korábban, még a huszas évek folyamán Feliks Parnell koreográfiái A szirén és a Boruta balettoperákhoz felfrissítették a lengyel táncok színpadi bemutatásának hagyományos módszerét. Ez a tehetséges művész új dolgok szelét is hozta, de mind a sajtóban, mind a közönség körében ellentétes véleményeket váltott ki. Műveiben új vonásokat nyert a nemzeti tánc feldolgozása. És ugyanezt mondhatjuk el a Halka új koreográfiájáról is (1929. szept. 6.). Egyéni elképzeléseinek és művészi koncepciójának teljességét viszont csak évekkel később, saját együttesének a segítségével tudta megvalósítani.

Harnasie

Többé-kevésbé Szymanowski Harnasie című balettjének premierje jelezte a varsói balettben beálló változásokat. Pianowski világműködési utazásai során ismerkedett meg a legújabb koreográfiai irányzatokkal, s ezek birtokában alkotta meg a Harnasie-t. A bemutató után a következőket írta Felicjan Szopski, a varsói Kurier tudósítója:

"A szombaton látott balett koncepciója rendkívül érdekes. Valamennyi csoportjelenet és tánc elrendezése átgondolt, az élelet egyetlen elnyűtt sablonja sem üti agyon, az előadók temperamentuma pedig lehetővé teszi, hogy az egyénhez közelítsenek, az individuálist hangsúlyozzák. A legértékesebb a második jelenet, a lakodalom elrendezése; itt minden részmegoldás a történet egészéhez kapcsolódik. A koreográfia művészetének kifejezési eszközei és a kórusmuzsika, amely Szymanowski kompozíciójában az eredeti goral hangvételt közvetíti, együttesen fejt ki nagyszerű hatását. Az első és a harmadik jelenet képei jellegükénél fogva ellentétet alkotnak a második képpel. Az egész balettegyüttes nagy elismerést érdemel. Előadásuk nyomán kirajzolódik a rég várt és kívánt előadásmód. Barbara Karczmarewiczówna asszony és Zygmunt Dabrowski ur nem csupán tánctechnikai effektusokkal, hanem belső erővel is érdekes, kitűnő alakokat személyesített meg. Mieczysław Pianowski ur valamennyi tánca és koreográfiája a maga műfajában rendkívül értékes, és az egész együttes kellemes atmoszférája hasonlít Zofia Stryjeńskáéra." ^{17/}

A nemzeti táncok más lengyel színpadokon

A Harnasie volt a varsói balett utolsó, optimista hangvételű előadása a második világháború előtt.

Żwówban 1933-ig egy balettegyüttes működött a Városi Színház mellett. Alapítója és vezetője (1912-31) Stanisław Fe-liszewski volt, aki a varsói balettiskolában tanult, majd pá-

lyafutásának kezdetén a varsói balettben lépett fel. A Turczynowicz hagyományok folytatója volt. A nemzeti repertoárból Az ojczówi lakodalmat és A tűz ünnepét vitte színre, valamint Moniuszko és más lengyel zeneszerzők operarészleteire alkotott koreográfiákat. Az információk hiányában szinte semmit sem tudunk mondani e művek színpadi formájáról.

Ezekben az időkben nagy érdemeket szerzett a poznani opera balettkara a nemzeti táncok színpadi megjelenítésével. Az opera 1919. aug. 31-én nyílt meg a Halkával. Koreográfiáját a poznani együttes első vezetője, Michał Kulesza alkotta, aki korábban Varsóban működött, utána pedig két évig Poznanban. A Halkán kívül a Kisértetkastély mazurkáját (1919), valamint a Lengyel földet (1919. szept. 18.) dolgozta fel. Egy évvel később (1920. máj. 26.) Az ojczówi lakodalom került színre rendezésében, valamint néhány, lengyel táncokat tartalmazó divertissement. Roman Morawski, a poznani balett következő koreográfusa (1921-23) a lengyel repertoárból csak Żeleński Konrad Wallenrod című operájához (1922) készített koreográfiát. Az 1923/24-es évadban Jan Cieplinski és együttese együtt dolgozott a poznani színházzal, de erről még később lesz szó. Poznanban csak Maksymilian Statkiewicznek sikerült állandó balettegyüttest alapítania, amelyet egy kétéves szünet kivételével a második világháború kitöréséig vezetett. Ő alapította meg a poznani balettiskolát is; abszolvensei aztán az opera mellett dolgoztak. Zajlichhoz és Faliszewskihez hasonlóan ő is a varsói balettiskola növendéke volt, így nagyon jól ismerte Turczynowicz tradícióit, és az a tíz év is nyomot hagyott koreográfiai munkásságán, amelyet Gyagilev együttesében töltött el. A nemzeti hagyományokat újszerű, logikus meseszövés-sel kapcsolta össze, és a főbb táncokat az azokra jellemző, egyuttal a balett tartalmával megegyező jelleggel ruházta fel. Koreográfiái: Falusi lakodalom, Feliks Nowowiejski zenéjére, később Falusi képek címen is (1928. dec. 1.); Tátra, amely A vihartkirály néven is ismert volt (1929. febr. 27.).

Még ugyanebben az évben, saját rendezésében mutatta be a Twardowski urat (1929. szept. 11.), és 1938. okt. 8-án Maliszewski A szirénjét. Legnagyobb érdeme azonban a Harnasie balett ősbemutatója (1938. ápr. 9.). A darabnak egész Lengyelországban hatalmas visszhangja volt. A csoportjelenetekben világosan elkülönült egymástól a goralok és a rablóharamiák vad természete. Bartusia Obrochta terminológiája szerint ezt az "ölelés" érzékeltette.

"Szépen komponált, plasztikus táncokat láttunk, a színek és népviseletek széles skálájával. A 'Harnasie' zenéjének balett-interpretációja mély művészi élményt jelentett."^{18/}

Statkiewicz önálló balettjein kívül több lengyel operához is készített koreográfiát. A grófnő (1929); Kisértetkastély (1933 és 1938); Goplana, S. Żeleński operája (1925 és 1936); Legenda a Balti tengerről, Nowowiejski zenéje (1924); A krakóiak és a goralok, Kurpiński zenéje (1924); Manru, Paderewski operája (1938).

A megújodás hulláma Független balettművek

A nemzeti táncok újszerű színpadi megjelenítése olyan művészeknek köszönhető, akik jól ismerték Turczynowicz munkáit és tevékenységét, és úgy vélték, hogy ezt az irányt kell továbbfejleszteni. Ezért a huszas évek valamennyi koreográfusa - mind Varsóból indult - alkotómunkájába felvette a nemzeti táncokat. Hogy megvalósíthassák elképzeléseiket, a balett mellett műhelyeket létesítettek (az operánál is). Így néhány olyan önálló együttes alakult, amely fő feladatának a saját feldolgozásu nemzeti táncok bemutatását tekintette.

E téren az első próbálkozások Jan Cieplinski nevéhez fűződnek (1922-25). Mint a varsói iskola végzett növendéke és Wałczak tanítványa, jól ismerte Turczynowicz hagyományait. A varsói balett-nél töltött első éveiben részt vett a Szabad Len-

gyel Egyetem előadásain, és szabad idejében a lengyel balett történetének anyagát gyűjtötte össze. Az 1921/22-es évad alatt Anna Pavlova balettjének szólistája volt; többek között Az ojcóvi lakodalomban is fellépett. Ez a darab hosszú ideig rendkívül népszerű volt Európa és Amerika színpadain. Cieplinski 1922-ben visszatért hazájába, és harminctagu önálló együttest szervezett a varsói balett táncosai közül, volt kollégáiból és kolléganőiből. Az együttes - hivatalos nevén Jan Cieplinski balettje - sorozatosan együttműködött a katowicei színházzal (1922/23), a poznańi operával (1923/24) és a wílniuszi színházzal (1924/25). A repertoár nagy részét lengyel baettek és táncok töltötték ki. Cieplinski volt az első, aki Az ojcóvi lakodalom után Karłowicz zenéjéhez nyult, amelyekre a Litván rapszódia és a Szomorú történet című baletteket alkotta. A Step című balettjét pedig Noskowski zenéjére komponálta; Moniuszko válogatott zeneműveire speciális Balett estét készített. Valamennyi balettjében és divertissement-jában képviselve voltak a lengyel táncok.

1924-ben Bécsben lépett fel Cieplinski balettje. A műsoron sajátosan feldolgozott lengyel táncok szerepeltek; a jelmezeket olyan neves tervezők készítették, mint Drabik, Stryjeńska és Jarocki. Csak 1937-39-ben, a külföldi szereplések és művek évei után tért vissza Cieplinski a nemzeti táncok feldolgozásához. Elsőnek a lengyel balett-csillagok csoportját szervezte meg; 1937-ben körutazást tettek Lengyelországban, és néhány más európai országban is vendégszerepeltek. Műsorukon több lengyel tánc szerepelt; ezeket Halina Szmolcówna, Złota Baczyńska, Jadwiga Hryniewiecka, Janina Loitzka, Zygmunt Dąbrowski, Wacław Wierzbicki és Cieplinski adta elő. Az 1938/39-es évadban a Harnasie-t készítette elő Cieplinski a Lengyel balett számára. A világháború végétől haláláig Angliában és az Egyesült Államokban élt. Utolsó éveit kizárólag a lengyel nemzeti táncoknak szentelte. Tanította a lengyel származású ifju-

ságot, kiadta "A lengyel balett története" című vázlatot (London, 1956), és a lengyel táncokról több tanulmányt is megjelentetett a külföldi lengyel, valamint az angol és amerikai sajtóban. Ezen kívül külföldi együtteseknek is betanított néhány kisebb lengyel balettet. Sajnos, a "lengyel nemzeti táncok" című könyvét már nem tudta befejezni.

Mint koreográfus hűen betartotta a nemzeti táncok lépéseinek és figurációinak szabályait, a táncok lelkületét, viszont szükség szerint a klasszikus technika néhány alapelemével gazdagította azokat. Igen fontos volt számára, hogy elképzeléseihez értékes zenét válasszon, és hogy a kosztümök megoldása szép legyen. Tevékenységének egyik eredményeként kell megemlíteni, hogy a színpadra is feldolgozta a sziléziai tropjak nevű táncot; tulajdonképpen neki köszönhető, hogy ez a tánc az egész ország hírnevét öregbitette. A rendkívül muzikálisan feldolgozott Harnasie mentes volt minden stilizálástól. Az egész balettet úgy építette fel a nehéz technikájú goral táncra, hogy amellett a klasszikus balett-technika elemeit is be tudja építeni.

Feliks Parnell, Wałczak tanítványa volt az a következő koreográfus, aki munkásságát a nemzeti táncnak szentelte. Ő is a varsói balettiskolában nőtt fel. Különböző színházakkal és színház-féleségekkel dolgozott együtt (kabaré, revü, operett és opera), majd külföldön táncolt, s ekkor ismerte meg a világ legújabb koreográfiai irányzatait. 1935-ben százszemélyes együttest szervezett, a Parnell Balettet. Saját alkotó műhelyében lehetővé vált számára örvénylő, összetett elképzeléseinek teljes realizálása. A Parnell Balett repertoárjának nagy részét a nemzeti és népi táncok töltötték ki; ezeket általában olyan jellegzetes, rövid jelenetekbe, egyszerű, de élő, mozgalmas cselekményekbe illesztette be, amelyek nemegyszer groteszk jelleggel is bírtak. Parnell stilizálta az eredeti lépéseket, és a figuráknak sajátos értelmet adott (pl. az oberek-

ben az un. kozły-nak, azaz kecskebaknak). Olyan kifejező és dinamikus megoldásokat keresett és oldott meg, amelyek jellemükénél fogva megegyeztek táncelképzeléseinek. Z. Wiehler, J. Maklakiewicz, I. Paderewski és más lengyel zeneszerzők műveit használta fel. Ügyelt a színpadi díszletek kidolgozására, színességére, attraktivitására. (A díszleteket J. Galewski, J. Wołynski, I. Loretowicz, a jelmezeket G. Galewska, W. Skoczylas és Z. Stryjeńska készítette.)

A Parnell Balett a világháború kitöréséig Lengyelországban és külföldön szerepelt. Egyik legmagasabb kitüntetésüket - az aranyérmet - a berlini táncolimpián nyerték 1936-ban. Repertoárjából olyan jelenetek kerültek a lengyel balett történetébe, mint a Meghalt Matyi, meghalt, a Lajkonik krakowski, az Aratás és A lowicki lakodalom.

A 20. század egyik legnagyobb lengyel kritikusa, Stanisław Głowacki a következőket írta a Parnell Balettéről:

"Krakkó, Łowicz, Kujawi, a mazurkák, obertasok és zbójnicki táncok tüzes ritmusa, a zászlók suttogása, a kocsikerek és patkók dobogása, a sarkantyúk csengése, a sokadalom hangja, a pávatollak, a lakodalmi népviseletek és aratási koszorúk - az általunk mind jól ismert és szeretett dolgok elvakító színekkel és bolondító, pergő ritmusban tűntek fel előttünk és markoltak a szívéinkbe. Jól propagált minket Parnell azzal, hogy a valóban tiszta, csupán kismértékben a színpadra igazított lengyel folklórt vitte el határainkon túlra. Párizsban, Berlinben, Londonban, Nizzában és egyebütt is szinte megőrült a közönség széles rétege (mint ahogy még ma is) a krakowiak és a kujawiak hatásától..."^{19/}

A "Lengyel Balett" nevű együttes tagjai a varsói balettiskolából kikerült növendékek, valamint a Varsói Opera balettkarának ifjú táncosai voltak, így valamennyien a Turczynowicz-hagyományokon nőttek fel. Egy ideig a lengyel származásu, de Pétervárott nevelkedett Bronislava Nijinska vezetése alatt áll-

tak. Nijinska a Gyagilev-féle Orosz Balett szellemében fogant új koreográfiai stílust képviselte. Ő készítette a Lengyel Balett első műsorát, amely a nemzeti tánc másféle változatát mutatta be az 1937-es párizsi világkiállításon. A műsor a következő három balettből állt: Krakkói legenda (Kondracki zenéjére), Ének a földről (R. Palestra zenéjére) és Felidézés (B. Woytowicz zenéjére); mindhárom lényegében a lengyel nemzeti táncgyományokon alapult. A stilizált szimfonikus költemények és ezek plasztikus színpadi megoldása összekapcsolódott a táncok jó értelemben vett stilizálásával. A nemzeti jellegtől idegen szellemben fogant, minden ízében jól megkonstruált mesekoreográfia meglágyította, a "balett nyelvére" csiszolta a lengyel temperamentumot.

A következő szezonban Zajlich közreműködésével Jan Cieplinski és Leon Wójcikowski vette át a Lengyel Balett vezetését. Ez a szezon egyben a tiszta lengyel hagyományokhoz való visszatérést jelentette. (Cieplinski - ahogyan már korábban említettük - egyike volt azoknak, akik a nemzeti hagyományok továbbvitelét ápolták, Zajlich pedig Az ojco'si lakodalom következő változatát készítette elő, amelyben több lengyel néptáncot is bemutatott; az eddigi krakowiak, mazurka és oberek mellé bevette a goral táncot és a kujawiakot is.)

A Lengyel Balett két év leforgása alatt két nagyobb európai turnén vett részt, majd 1939-ben Amerikában is járt. Ugyanezekben az években természetesen több lengyel városban is vendégszerepelt. Számos korabeli hazai és külföldi elismerő hangú recenzió jelent meg az együttesről, bár a keményebb kritika hangja sem hiányzott. Egyik legkiemelkedőbb előadása a Harnasie volt. Visszhangja eléggé ismert, hiszen e műnek jóformán saját monográfiája van.^{20/}

A világháború kitörése Lengyelországban érte az együttest. Ezzel egy olyan társulat élete ért véget, amelynek nagy esélye volt arra, hogy nemzetközi viszonylatban is újszerű, modern baletté váljon.

A fenti áttekintésből kitűnik, hogy a nemzeti táncokat a háborúk közti huszas években kezdték balettre "átírni", tehát a kezdetek csupán e korig nyulnak vissza, továbbá, hogy az új áramlat - közvetlenül vagy közvetve - Varsóhoz, mégpedig a Turczynowicz-hagyományokhoz kapcsolódik. Abban viszont a jelesebb koreográfusok egyénisége döntött, hogy ez a hagyomány mely irányba haladjon, és hogy a klasszikus balett-technika milyen mértékben hassa át az eredeti népi formakincset. Egy valami azonban mindnyájuknál közös volt: elvből nem vezették be a spiccen táncolást. A legritkább kivételek közé tartozott, ha a stilizálással idáig merészkedtek. Ez csak olyankor fordulhatott elő, ha valamelyik balett-csillag mutatta be a nemzeti táncot. A Színházi Múzeum gyűjteményében pl. találtak egy olyan fényképet Halina Szmolcównáról, amelyen a táncosnő szép krakkói népviseletben spiccen áll. Azt a táncot, amelyről a fénykép készült, Zajlich dolgozta fel a művész nő számára az 1925-ös párizsi lengyel táncbemutatóra.

És még valamiről nem szabad megfeledkeznünk: arról a nyomásról, amelyet a nemzeti tánc előadásának a tradíciója váltott ki, s amely a varsói iskola valamennyi növendékét befolyásolta. A hagyomány, pontosabban a nemzeti táncok előadásának a hagyománya oly erős volt, hogy nem csupán egy jó koreográfiának határozta meg a végső alakját, mint pl. Nijinska esetében, hanem még az utolsó bukástól is meg tudott menteni egy rendkívül rossz művet. Ilyen példáról számolt be S. Gio-wacki egy mazurka kapcsán, amelyet a varsói balett akkori igazgatója, Sasza Leontiew tanított be (Kisértetkastély, 1936. okt. 15.):

"... A bravók nem a balettmesternek szóltak. A közönség annak a tizegynéhány lengyel táncosnőnek és táncosnak tapsolt, akiknek a mazurka oly erősen a vérévé vált, hogy a legeltulzottabb galopp tempók legdurvább rétegén át is a felszínre tudták hozni annak igazi ritmusát, és már kizárólag ezzel is mélyen fel tudták kavarni a nézők nemzeti érzelmeit."^{21/}

A kifejező tánc és a nemzeti hagyomány

A háboruk közti huszas években a nemzeti táncok szinpadí formájának fejlődéstörténetében külön fejezetet képez az un. kifejező tánc gyors fejlődése. Ennek az irányzatnak számos iskolája keletkezett, és főbb képviselői saját interpretálásuk alapján adták elő az obereket, a mazurkákat, a kujawiakot és a goral táncokat, sőt, néha a sziléziai táncokat is, általában jó, némely esetben pedig egészen kiváló eredménnyel.

A kifejező táncot Lengyelországban a nők képviselték; ez természetesen nagyon nagy hatással volt a nemzeti tánc előadás módjára. Az irányzatra jellemző volt, hogy a darabok a koncertformákra korlátozódtak, amiből arra lehet következtetni, hogy kis csoportokban dolgoztak. A táncosok szorosan együttműködtek a zeneszerzőkkel, akik gyakran egy-egy táncosnő vagy együttes baráti felkérésére irtak zeneszámokat. A jelmezek és díszletek megrendelésével hasonló volt a helyzet.

A lengyel táncokat bemutató és népszerűsítő táncosnők közül Ziuta Buczyńska - Janina Mieczynska tanítványa - volt a legkiválóbb. A krakowiakok, mazurkák, oberekek és mindeneke-lőtt a kiváló kujawiakok az ő előadásában váltak országhatárainkon túl is ismertté. Több nemzetközi díjat nyert, és az 1933-as Varsói Nemzetközi Táncversenyen kiemelkedően magas előadói teljesítményt nyújtott. Első díjat nyert a hasonló bécsi versenyen (1934) és a Berliini Táncolimpián (1936). Külföldön több propaganda-jellegű bemutatkozó előadást is tartott - a lengyel táncok nagykövetének nevezték.

Jelentős szerepet játszott a lengyel nemzeti tánc Jadwiga Hryniewiecka, valamint Franciszka Mannówa, Wanda Bończa vagy az akkor még nagyon fiatal Barbara Bittnerówna művészi pályafutásában.

E táncstílusnak szinte valamennyi iskolája - kisebb-nagyobb mértékben - befolyásolta a stilizált táncokat előadó együtteseket is. Elsőként, már 1922-ben Adolfina Paszkowska is-

kolája előadta a Szombatok című táncot; zenéjét Niewiadomski kifejezetten az ő részükre szerezte. Egy évvel később bemutatták a goral táncokat Paderewski zenéjére, akit műve megírására Skoczylas fametszetei inspirálták.

Mind nevelő munkájában, mind lengyelországi és külföldi szerepléseinél nagy figyelmet fordított a lengyel táncokra Janina Mieczyska is. Együttesének legnagyobb eredménye a bécsi Nemzetközi Táncverseny I. díja (1934) volt; e versenyre lengyel táncokból állította össze műsorát.

Ugyanezen a versenyen a IV. díjat Felicja Brattówna és Jadwiga Hryniewiecka iskolája nyerte el, szintén lengyel táncokkal. Mindebből kitűnik, hogy több tánciskola vezetője is kultiválta ezt a témát.

Annak ellenére, hogy Tacjana Wysocka iskolájának és együttesének alapvető programja más uton haladt, azért helyet kapott benne a nemzeti tánc is. A huszas években Wysocka saját Táncművészeti Színházának előadásain több lengyel táncot is bemutatott. A Lengyel képek című művét, Maklakiewicz zenéjére és Leon Schiller librettójára külföldön, valamint a Párizsi Nemzetközi Táncversenyen (1932) is előadta.

A felsorolt példák természetesen nem tartalmazzák valamennyi iskolának és táncosnőnek a nemzeti tánc terén végzett tevékenységét és elért eredményeit.

A második világháború utáni korszak

A világháború kitörése megakasztotta a nemzeti tánc szinpadai fejlődésének második korszakát. Az anyagi veszteségek, a művészek szétszóródása határozta meg egész Lengyelországban a nemzeti táncok szinpadai fejlődésének további lehetőségeit.

A háború utáni első évek a balettnél az újjászervezés, az új szakemberek képzésének az évei voltak. Ugyanezek az évek a közönség számára az örömet jelentették minden iránt, ami lengyel; s a balettegyüttesek repertoárjában a legnagyobb szere-

pet a lengyel táncok kapták. Több együttes járta az országot, így pl. Parnell együttese is, még a háború előtti műsorral. Régi balettműveket adtak elő (Twardowski ur, Az ojcóví lakodalom, Harnasie, A szálláson, Ének a földről), és újakat is alkottak, így többek között a Swantewitet Perkowski, a Cagliostro Varsóban-t és Az arany kacsát Maklakiewicz, a Krakowiakkal Wroclawba-t és a Jakubig issza magát Jakobot Wierciak zenéjére, nem számítva a lengyel operák balett betéteit, főleg a Moniuszko operákeit (Halka és Kisértetkastély).

A későbbi évek során, egészen napjainkig bizonyosfokú elfordulás észlelhető azoktól a hazai alkotásoktól, amelyek a nemzeti táncokat reprezentálják. Ezek a balett megújulásának kezdeti éveit után visszahozhatatlanul letűntek a színről. Az állandó repertoáron alig három darab szerepel: a Twardowski ur, Az ojcóví lakodalom és a Harnasie. Többször is megpróbáltak néhány régebbi darabot újjáéleszteni, mint pl. Morawskitől A sellőt vagy Meliszewskitől A szirént, Nowowiejskitől a Vi-harkirályt. Nem csekély azoknak a műveknek a száma, amelyek egyetlen előadással be is fejezték pályafutásukat. Ez történt pl. Mycieński Mulatság Lipinben, Bacewiczna A parasztkirály és Szeligowski Mazepa című művével. Két darab még műsoron van: Malewskitől a Csucsok és Kiesewettertől A király bolondja (a második változatban Stańczyk címen). Jelenleg semmi sem mutat e helyzet gyors megváltozására.

Az 1945-1976 közepéig tartó korszakról készített alábbi felsorolás világosabb képet nyújt a nemzeti táncok helyzetéről.

A Twardowski ur 15 alkalommal került színpadra, ebből öt előadás Varsóban, három Bytomban, kettő Wroclawban és Gdanskban, valamint egy-egy Poznanban, Bydgoszczban és Lodzban volt. A koreográfusok Stanisław Miszczyk (5), Feliks Parnell (2), Janina Jarzynówna (2), valamint egy-egy előadásnál Zygmunt Sobiestak, Witold Borkowski, Jerzy Gogól és Witold Gruca voltak.

Az ojcóvi lakodalom 9 alkalommal került megrendezésre, ebből kétszer Varsóban, háromszor Gdanskban és egy-egy alkalommal Bydgoszczban, Wrocławban, Lodzban és a Lengyel Táncgyűttes előadásában. A koreográfusok Jarzynówna (4), Papliński (2), valamint egy-egy előadásnál Piotr Zajlich, Rajmund Sobiesiak és Witold Gruca voltak.

A Harnasie-nak 8 előadása volt, kettő Poznanban és Varsóban és egy-egy Gdanskban, Krakkóban, Wrocławban és Lodzban. A koreográfusok Papliński (4) és egy-egy előadásnál Mischczyk, Jarzynówna és Borkowski voltak.

A koreográfusokat nézve megállapíthatjuk, hogy a legtöbbször Mischczyk vitt színre darabokat (7 előadás) és ebből ötször a Twardowski urat, valamint bemutatta a Harnasie-t, a Swantewitet, a Mazepát, a Borostyánkisasszonyt, a parasztkirályt és a Multság Lipinbent.

Kapliński 5 darabot mutatott be: Swantewit, Harnasie, Rapszódia, Az arany kacsá és Cagliostro Varsóban (két változatban).

Jarzynówna 4 művet készített: Az ojcóvi lakodalom (négy változatban), Twardowski ur (két változatban), Harnasie és A szálláson.

Papliński 4 balett koreográfusa volt (Harnasie, Az ojcóvi lakodalom, Csucsok, A szirén), közülük a Harnasie-t négy alkalommal, Az ojcóvi lakodalmat két alkalommal dolgozta fel. Ezenkívül feldolgozta a Halka lengyelországi valamint külföldi bemutatóira a lengyel táncok több változatát is.

E négy koreográfuson kívül még azokat is fel kell sorolni, akik ugyancsak sokat tettek a nemzeti táncok népszerűsítéséért.

Jerzy Gogól (Twardowski ur, A sellő, Klementina, Ének a földről),

Witold Borkowski (Twardowski ur, Harnasie, Stańczyk),

Rajmund Sobiesiak (Twardowski ur, Az ojcóvi lakodalom, A vihar király),

Feliks Parnell (Twardowski ur /kétszer/, A sellő),
 Zygmunt Patkowski (Twardowski ur, A szálláson),
 Witold Grusa (Twardowski ur, Az ojcóví lakodalom),
 Maksymilian Statkiewicz (Ének a földről),
 Mikolaj Kopiński (A szálláson),
 Józef Marciniak (Jakubig iszik Jakab),
 Jan Fabian (Krakowiakkal Wroclawba),
 Henryk Tomaszewski (A király bolondja),
 Zygmunt Kamiński (Csucsok),
 Piotr Zajlich (Az ojcóví lakodalom).

Ez a rövid áttekintés néhány kiugró jelenségre hívja fel a figyelmet:

1. A nemzeti repertoár monoton.
2. Hosszu évek óta nem jelent meg egyetlen új alkotás, amely tartósan megállná a helyét a balettszínpadok repertoárjában (az utolsó ilyen próbálkozás 1969-ben Parkowskié volt, a Klementina című darabbal).^{22/}

3. Azok közül a koreográfusok közül, akik a nemzeti táncal foglalkoztak, sokan már nem élnek, mások a lengyel balett nesztörjainak csoportjába tartoznak, s a legfiatalabbak is a középkori generációt reprezentálják.

4. A fiatal koreográfusok közül senki sem foglalkozik a nemzeti táncal.

A statisztikai áttekintésből egy nagyon fontos, elgondolkodtató tény tűnik ki: a hagyományok megőrzése. A lengyel táncal és balettel foglalkozó koreográfusok döntő többsége a varsói balettiskolából került ki. A háború utáni korszakban ezek közül senki sem kísérelte meg, hogy régi darabokat eredeti formájában mutasson be. Egyetlen kivétel Zajlich Az ojcóví lakodalmanak 1946-os varsói bemutatója. A Twardowski ur mind a tizenöt rendezése, a Harnasie nyolc és Az ojcóví lakodalom nyolc bemutatója, nem is szólva a kisebb jelentőségű előadásokról, új, egyéni próbálkozásokról tanuskodtak; de a koreog-

ráfiákat a zenei partitúrából olvasták ki, és többé-kevésbé megváltoztatták a szövegkönyvet is. A koreográfia hagyományáról elfeledkeztek. Csupán a nemzeti tánc interpretációjánál szólhatunk fennmaradásról. Ezzel kapcsolatban azonban tudnunk kell, hogy a stílus a közelmúltig a háboru utáni első évekhez kötődött, amikor a háboru előtt végzett művészek még szerepeltek. Az új, fiatal nemzedék ugyan helyesen adja elő a fő lépéseket és figurákat, de elvesztette az interpretáció szinte megfoghatatlan módját, amely mindig elválasztotta a lengyel táncost népi és nemzeti táncaink külföldi interpretátoraitól és előadóitól.

Teljesen új jelenségek a háboru után keletkezett különböző ének- és táncgyüttesek. Három alaptípusukat különböztethetjük meg.

1. Hivatásos együttesek; helyzetük és népszerűségük állandósult. Ilyen pl. a Mazowsze és a Śląsk.

2. Nagyobb amatőr együttesek; ezeket általában a megyei (vajdasági) kulturházak vagy üzemegységek működtetik.

3. Kisebb, hangszeres-ének-tánc csoportok, amelyek egy vagy több falu lakosságából verbuválódtak.

Közös jellemzőjük a lengyel táncok népszerűsítése, a fel fogás legszélesebb skálájával: az általános nemzeti formáktól az eredetiekig, az ország számos területének még színpadra nem alkalmazott táncait is beleértve. A lengyel táncagyomány régi értékeinek fennmaradása tulajdonképpen a különböző együtteseknek köszönhető, hiszen a háboru után olyan gyors és radikális változásokon ment át a falu, amelyek szükségképpen a nemzeti és népi kincs kihalásához vezettek volna.

Az utóbbi harminc évben különbözőképpen alakult az egyes együttesek sorsa.

A hivatásos ének- és táncgyüttesek, mint a Mazowsze és a Śląsk, az egyes területek néptánc és népdal kincsének sokoldalú "képviselőiként" születtek meg. A táncokat és dalokat a

színpadra dolgoztak fel, és hiteles eredeti népviseletben adták elő azokat. Az együttesek első tagjai a tehetséges falusi ifjúság köréből kerültek ki, akik a falujuk még élő folklórját hozták magukkal. Repertoárjuk végessége, valamint nagy hazai és külföldi népszerűségük szükségessé tette, hogy más területek dalaira és táncaira is felfigyeljenek. A későbbiek során a fejlődés magával hozta a stílus és előadásmód egységesítését. Jelen pillanatban a Mazowsze és a Slask sajátosan stilizált és hatásos módon adja elő a lengyel táncokat mind a hazai, mind a külföldi színpadokon; nagyon eltávolodtak az eredeti, kezdeti példáktól és alapoktól. Az együttesek tagjai már régóta hivatásos zenészek, énekesek és táncosok.

A nagy, nem hivatásos együttesek, mint pl. a Harnam nevű Łódz-i, a krakkói Krakowiacy együttes vagy a Varsói Politechnika Ének- és Táncegyüttese úgy adják elő a néptáncokat, hogy azok előadásmódja sokkal jobban megközelíti az eredeti elsődleges mintát. Ez egyrészt a koreográfusok felfogásmódjából, másrészt pedig abból ered, hogy a tagok többsége faluról származik, falujával továbbra is tartja a kapcsolatot, és munkájuk célja nem merül ki a közönségsiker megszerzésében.

Az eredeti hagyományok megőrzésében a legnagyobb szerepet a kis, helyi csoportok vállalják. Tagjaik saját területük táncait, dalait hiteles formájukban ismerik, s ugyanígy adják át azokat a fiatalabbaknak. Tevékenységük biztosítaná a reményt, hogy eredeti néptáncaink továbbra is fennmaradjanak, és az sem lehetetlen, hogy majd adatközlő forrásokká vagy új nemzeti témájú színpadi feldolgozások inspirálóivá válnak.

Jegyzetek

- 1/ Kazimierz Brodziński, O tańcach polskich (A lengyel táncokról), Melitele 1828.
- 2/ Lukasz Gołębiowski, Lud polski, jego zwyczaje, zabobony (A lengyel nép, szokásai és játéakai), Varsó 1830; Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym lub w niektórych tylko prowincjach (Játékok és szórakozások az ország különböző részein, ill. némely provinciáján), Varsó 1831.
- 3/ Oskar Kolberg, Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłówia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce (A nép. Szokásai, életmódja, beszéde, mondásai, szólásai, közmondásai, játéakai, énekei, zenéje és táncai), Varsó 1857-90.
- 4/ Karol Czerniawski, O tańcach narodowych z poglądem historycznym i estetycznym na tańce różnych narodów a w szczególności na tańce polskie (A nemzeti táncokról, különböző nemzetek táncainak történetét és esztétikai oldalát tekintve, különös tekintettel a lengyel táncokra), Varsó 1860.
- 5/ Stanisław Dzikowski, O tańcu, rozważanie kulturelno-obyyczajowe (A táncról, kultúra és népszokás elemzés), Varsó 1925.
- 6/ Edward Kuryło, Taniec ludowy, dworski i towarzyski (A népi, udvari és társas tánc); Taniec I.köt., Varsó 1930., a Muzyka folyóirat kiadásában. All about Ahe, Mazur, Dancing Times, 1938. dec. 16.
- 7/ K. Czerniawski, id. mű 62. old.
- 8/ Karol Mestenhäuser, Sto figur mazurowych (A mazurka figurája), Varsó, 1877; Czesław Kwiatkowski, Szkoła tańców polskich. Praktyczny samouczek dla pań i panów (A lengyel táncok iskolája. Gyakorlati tankönyv férfi és női magántanulóknak), Varsó 1937.
- 9/ Zoria Kwaśnicowa, Zbiór plasów (Gyűjtemény), Varsó 1937; Augustyn Musiał i Feliks Sachse, Tańce śląskie (Sziléziai táncok), Katowice 1937.
- 10/ Kurier Warszawski 1846. febr. 9., 38.sz.
- 11/ Gazeta Warszawska 1852. jun. 1., 142.sz.
- 12/ Kurier Warszawski 1898. okt. 27., 297.sz.
- 13/ Kurier Poranny 1902. II. 18., 49.sz.
- 14/ Uo. 1902. II. 19., 50.sz.
- 15/ Dzieńdobry 1906. ápr. 27., 61.sz.
- 16/ Kurier Warszawski 1925. jun. 23., 174.sz.
- 17/ Uo. 1938. okt. 2., 270.sz.
- 18/ Uo. 1938. ápr. 13., 102.sz. Zofia Karczewska
- 19/ Stanisław Glowacki, Taniec w roku 1935 (A tánc 1935-ben). Życie sztuki, Varsó 1938, III. kötet, 302-305. old.
- 20/ Jarosław Iwaszkiewicz, "Harnasie" Karola Szymanowskiego (Szymanowski Karola "Harnasie"-ja), PWI 1964

- 21/ Stanisław Głowacki, Taniec w latach 1936 i 1937 (A tánc az 1936-os és 1937-es években), Życie sztuki, Varsó 1939. IV. köt. 172-180. old.
- 22/ A statisztikai áttekintésben egy előadás nem szerepelhetett, mivel az az 1976-os év közepe után elkezdett, s mindmáig játszik; ez a Krzesany, Conrad Drzewiecki koreográfiaja W. Kilar zenéjére. A mű néptáncselemekre épül (a goral táncra); a koreográfus alkotó módon ültette át a művészet nyelvére a folklór anyagát. Nehéz előre megjósolni, hogy ennek a koreográfusnak a munkája vajon egy új irányzat kezdete-e vagy szintén csak egyszeri próbálkozás, hogy vajon a Lengyel Táncszínház kizárólagos tulajdona lesz-e, avagy esetleg más együttesek is felveszik majd repertoárjukba.

Az idézett balettművek adatai

Rövidítések: d. = diszlet; j. = jelmez; k. = koreográfus;
 pr. = premier; r. = rendező; sz. = szövegkönyv;
 z. = zene; K.Ö.T. = A király öfelsége táncársulata

arany kacska, Az (Złota kaczka), z.: J. Maklakiewicz, sz.: J. Rey, k.: J. Kapliński, d.: A. Stopka; pr.: 1951. máj. 12. Bytom.

Aratás (Dożynki), k.: F. Parnell; pr.: 1935. febr. 1. Varsó.

Balett est (Wieczór baletowy), pr.: 1924/25 Wilno.

borostyánkisasszony, A (Bursztynowa panna), z.: A. Świerzyński, d.: R. Bubiec, k.: S. Miszczyk; pr.: 1961. jun. 10. Poznań.

Boruta (Boruta), z.: W. Maliszewski, sz.: Or-ot, k.: F. Parnell, r.: A. Popławski, d.: J. Wodyński; pr.: 1930. márc. 15. Varsó.

Cagliostro Varsóban (Cagliostro w Warszawie), z.: J. Maklakiewicz, k.: J. Kapliński, d.: S. Janasik; pr.: 1947. jan. 18. Poznań.

Csucsok (Wierchy), z.: A. Malawski, k.: E. Papliński, d.: W. Bielicki; pr.: 1962. febr. 7. Varsó.

Ének a földről (Pieśń o ziemi), z.: R. Palester, k.: B. Nijńska, d.: W. Borowski. Párizsi pr.: 1937. jun. Les Ballet Polonais.

Falusi balett (Balet wieśniacki), k.: Pettinati; pr.: 1778. aug., A. Tyzenhaus balett-társulata, Grodno.

Falusi esték (Zniwiarze, czyli wieczory wieśniacze), k.: D. Kurtz; pr.: 1785. Varsó.

Falusi lakodalom (Wesele na wsi), z.: K. Kurpinski, K. Namysłowski, L. Lewandowski, L. Rogowski, k.: P. Zajlich, d.: W. Drabik; pr.: 1923. jun. 6. Varsó.

Falusi lakodalom - Falusi képek címen is (Wesele na wsi, ill. Malowanki wiejskie), z.: F. Nowowiejski, k.: M. Statkiewicz, d.: St. Jaroski; pr.: 1928. dec. 1.

- Falusi látványosságok (Widowisko na wsi), k.: M.Pion; pr.: 1836.szept.29. Varsó.
- Falusi nap (Dzień wieśniaczy), k.: F.G.Le Doux; pr.: 1788. Varsó, K.Ö.T.
- Felidzés (Wezwanie), z.: B.Woytowicz, k.: B.Nijinska, d.: I. Lorentowicz; pr.: 1937.jun. Párizs, Les Ballet Polonais.
- grófnő és a parasztlány, A (Hrabina i wieśniaczka), z.: A.Adam, J.Stefani, k.: R.Turczynowicz, d. és j.: A.Sacchetti; pr.: 1847.okt.28. Varsó.
- Halászkok (Rybacy), k.: D.Kurtz; pr.: 1788. Varsó, K.Ö.T.
- Harnasie (Harnasie), z.: K.Szymanowski, sz.: J.Iwaszkiewicz és M.Rytard. Lengyel pr.: 1938.ápr.9. Poznan; k.: M.Stat-kiewicz, d.: Z.Szpinger. Varsói pr.: 1938.okt.1.; k.: M. Pianowski és E.Koszutski, d.: Z.Stryjeńska.
- hattyuk tava, A, z.: P.Csajkovszkij, k.: R.Grassi, d.: K.Klopper és A.Guranowski; lengyel pr.: 1900.dec.30. Varsó.
- Jakubig iszik Jakab (Pije Kuba do Jakuba), z.: Z.Wierciak, k.: J.Marciniak, d.: Al.Jędrzejewski és W.Lange; pr.: 1947.jul.22. Wrocław.
- Katalin, a banditalány (Katarzyna, córka bandyty), z.: C.Pugni, k.: R.Turczynowicz, d.: A.Sacchetti, J.Głowaczki; lengyel pr.: 1850.szept.22. Varsó.
- Klementina (Klementyna), z.: P.Perkowski, sz.: O.Obarska, k.: J.Gogól, d.: T.Gryglewski; pr.: 1969.okt.11. Bytom.
- király bolondja, A (Błazen królewski), z.: T.Kiesewetter, sz.: I.Turska, k.: H.Tomaszewski, d.: Al.Jędrzejewski és J.Przeradzka; pr.: 1958.máj.17. Bytom. Második változat "Stańczyk" címen, z.: T.Kiesewetter, k.: W.Borkowski, d.: I.Lorentowicz; pr.: 1964.szept.25. Bytom.
- kocsmá, A (Karczma), z.: K.Kurpiński, K.Namysłowski, L.Lewandowski, k.: P.Zajlich; pr.: 1919.dec.17. Varsó.
- Körbe Kielce alatt (Okreżne pod Kielcami), z.: J.Stefani, k.: R.Turczynowicz; pr.: 1846.febr.8. Varsó.
- Krakói legenda (Baśń krakowska), z.: M.Kondracki, sz.: L.H. Morstin, k.: B.Nijinska, d.: T.Roszkowska; pr.: 1937.jun. Párizs, Les Ballet Polonais.
- Krakowiakkal Wrocławba (Z krakowiakiem do Wrocławia), z.: Z. Wierciak, k.: J.Fabian, d.: Al.Jędrzejewski és W.Lange; pr.: 1946.máj.8. Wrocław.
- Krzesany (Krzesany), z.: W.Kilar, k.: C.Drzewiecki, d.: J.Bernas; pr.: 1977.okt.16. Poznan, Lengyel Táncszínház.
- lengyel föld, A (Lany polskie), z.: ismeretlen szerzők, k.: M. Kulesza; pr.: 1919.szept.18. Poznan.
- Lengyel képek (Images polonaises), z.: J.Maklakiewicz, sz.: L. Schiller, k.: T.Wysocka, d.: W.Drabik; pr.: 1932.jul.11. Párizs, T.Wysocka Balettje.
- Lengyel táncstek (Wieczór tańców polskich), k.: A.Sobiszewski; pr.: az 1915/16-os évadban, Varsó, Operettszínház.

Litván rapszódia (Rapsodia litewska), z.: J.Karłowicz, k.: J. Cieplinski, d.: St.Jarocki; pr.: 1923.szept.22. Poznan.
 londoni kristálypalota, A (Pałac kryształowy w londynie), z.: J.Stefani, k.: R.Turczynowicz, d.: A.Sacchetti; pr.: 1852. máj.29. Varsó.
 Lovasság szálláson (Postoj kawalerii), z.: I.Armsheimer, k.: L.Iwanow, d.: Al.Kozlowski; lengyel pr.: 1897.ápr.8. Varsó.
 lowicki lakodalom, A (Wesele Łowickie), k.: F.Parnell; pr.: 1935.febr.1. Varsó.
 Matyi és Baśka (Maciek i Baśka), z.: J.Stefani, k.: M.Pion; pr.: 1832.jun.24. Varsó.
 Meghalt Matyi, meghalt (Umarł Maciek umarł), k.: F.Parnell; pr.: 1935.febr.1. Varsó.
 Mese (Bajka), z.: L.Rogowski, k.: P.Zajlich, d.: W.Drabik; pr.: 1923.máj.4. Varsó.
 Mulatság Lipinben (Zabawa w Lipinach), z.: Z.Mycielski, k.: St.Miszczuk, d.: St.Jarocki; pr.: 1954.jul.25. Poznan.
 ojcóvi lakodalom, Az (Wesele w Ojcowie), z.: K.Kurpiński, J. Damse, J.Stefani motivumai alapján, k.: J.Mierzyńska, M. Pion, L.Thierry; pr.: 1823.márc.14. Varsó.
 parasztkirály, A (Z chłopa król), z.: Bacewicz, k.: St.Miszczuk, d.: St.Jarocki; pr.: 1954.jun.25. Poznan.
 párizsi bazár, A (Bazar Paryski), z.: C.Pugni, k.: L.Iwanow; lengyel pr.: 1897.máj.13. Varsó.
 Rapszódia (Rapsod), z.: P.Perkowski, k.: J.Kapliński, d.: A. Stopka; pr.: 1950.márc.25. Bytom.
 Róbert és Bertrand (Robert i Bertrand), z.: Schmidt, J.Stefani, J.Damse, k.: Taglioni, d.: A.Sacchetti; lengyel pr.: 1844.jun.9.
 sellő, A (Świtezianka), z.: E.Morawski, k.: P.Zajlich, d.: J. Wodyński; pr.: 1931.máj.13. Varsó.
 Stach és Zoska (Stach i Zośka), z.: J.Stefani, k.: M.Pion; pr.: 1839.okt.17. Varsó.
 Stanczyk, ld. király bolondja, A.
 Step (Step), z.: Z.Noskowski, k.: J.Cieplinski, d.: St.Jarocki; pr.: 1923.nov.24. Poznan.
 Swantewit (Swantewit), z.: P.Perkowski, k.: J.Kapliński, d.: A.Stopka; pr.: 1948.jun.19. Poznan.
 szálláson, A (Na kwaterze, Na kwaterunku cimen is), z.: St.Mo-niuszko, k.: H.Meunier, d.: S.Papée; pr.: 1868.szept.6. Varsó. Felujítás 1931.máj.13. Varsó, k.: P.Zajlich, d.: J.Wodyński.
 Szentivánéj (Kupała), z.: L.Rogowski, k.: P.Zajlich, d.: W. Drabik; pr.: 1926.dec.14. Varsó.
 Sziléziai táncok (Tance sieleskie), divertissement, k.: M.Ku-lesza; pr.: 1911.jul.11. Varsó.
 szirén, A (Syrena), z.: W.Maliszewski, k.: F.Parnell, r.: A. Popławski, d.: J.Wodyński; pr.: 1928.ápr.21. Varsó.

Szombatek (Sobótki), z.: St.Niewiadomski, k.: A.Paszkowska,
 j.: I.Pokrzywnicka; pr.: 1922.ápr.22. Varsó, Nowósci szh.
 Szomoru történet (Smutna opowieść), z.: J.Karłowicz, k.: J.
 Cieplinski, d.: St.Jarocki; pr.: 1924.jan.25. Poznan.
 Tádé és Zsófia (Tadeusz i Zosia), z.: A.Sonnenfeld, k.: M.Ku-
 lesza; pr.: 1906.ápr.26. Varsó.
 Táttra - A viharkirály címen is (Tatry, ill. Król wichrów),
 z.: F.Nowowiejski, k.: M.Statkiewicz, d.: St.Jarocki;
 pr.: 1929.febr.27. Poznan.
 tűz ünnepe, A (Święto ognia), z.: Z.Noskowski, sz.: M.Prażmow-
 ski, k.: R.Grassi, d.: K.Klopfer és Al.Kozłowski;
 pr.: 1902.febr.10. Varsó.
 Twardowski ur (Pan Twardowski), z.: A.Sonnenfeld, k.: W.Galo-
 ri, d.: A.Malinowski; pr.: 1874.jul.6. Varsó. - Uj fel-
 dolgozásban z.: L.Różycki, sz.: S.Różycka, k.: P.Zajlich,
 d.: W.Drabik; pr.: 1921.máj.9. Varsó.
 Vanda, Lengyelország királynője (Wanda, Królowa Polska),
 k.: F.G.Le Doux; pr.: 1788.nov.25. Varsó, K.Ö.T.
 Varsó száz éve és ma (Warszawa przed stu laty i dzisiaj),
 z.: több zeneszerző, k.: J.Mendez; pr.: 1885.nov.29.
 Varsó.
 Varsói látkép (Panorama warszawy), z.: J.Stefani, d.: A.Sa-
 cchetti, k.: R.Turczynowicz; pr.: 1848.febr.6. Varsó.
 viharkirály, A, ld. Táttra
 Visszatérés a csatából (Powrót z wojny), z.: J. Damse,
 k.: Carrey; pr.: 1824.ápr.2. Varsó.
 Zsellér mulatságok (Zabawy żołnierskie), pr.: 1787. Varsó,
 K.Ö.T.

Janina Pudelek

POLISH NATIONAL DANCES ON THE STAGE

Summary

Beginning with the oldest written relics of the Renaissance up till 1976 this study follows how the Polish national dances of folk dance origin, like the *krakowiak*, the *polonaise*, the *mazurka*, the *oberek*, the *kujawiak* and the *goral* dances, penetrated the theatres (primarily on the stage of Teatr Wielki, Warsaw) as inserts in dramatic or operatic performances and also in independent ballets.

The appearance of the most significant works and the activity of significant leaders of ballet companies determined the periods during which national dances, previously seen only at aristocratic balls, became stage dances.

The Wedding at Ojców was created in the first half of the 19th century and has since been repeatedly staged and revised. This period is marked by the activity of ballet director R. Turczynowicz, who reached back to the origins. Furthermore, by way of his pupils he was founder of a tradition, a school revealing how national dances ought to be presented on the stage. These were the years when Moniuszko's opera Halka, was first performed, including several national dances, and when several famous foreign dancers (M. Taglioni, F. Elssler, etc.) performed Polish national dances which, thus, gained international popularity.

The second half of the 19th century saw the première of the similarly world-famous ballet Pan Twardowski and Hipolit Meunier, a pupil of Turczynowicz, as director of the ballet ensemble, preserving the Turczynowicz traditions.

At the beginning of the 20th century the ballet divertissement, Festival of Fire was staged with enormous success. Ac-

cording to contemporary public opinion this work started a new epoch in the history of Polish ballet: the reign of national ballet.

During the twenties, Piotr Zajlich was the leader of the Warsaw Ballet which had been up to that time the main guiding force of the development of national dances, but his activity scarcely brought any novelties, whereas Feliks Parnell, a choreographer, in his Boruta and in the new elaboration of the dances for Halka displayed a new artistic approach in the staging of national dances. (His true talent, however, was developed in its entirety only later when he had his own ensemble.) The foreign modern dance trends were favourably amalgamated with national dances in his ballet Harnasie, which indicated a progressive change in the Warsaw Ballet's repertoire of national character. In the so-called revival vogue at the same period Jan Cieplinski was one of the prominent figures. Mention has to be made of Parnell Ballet established in the meantime, and Ballet Polonais which appeared on guest performances at the 1937 World Exhibition in Paris and in America. This ensemble achieved great success abroad with three works by Bronislava Nijinska (La Légende de Cracovie, Le Chant de la Terre, Le Rappel), however, Harnasie was their most outstanding performance.

At the same period dancers, dance schools and dance groups belonging to the modern Polish dance trend, promoted significantly the staging of national dances and their successful propaganda abroad. Out of these the most significant was the dancer Ziuta Buczynska, winner of several important prizes at home and abroad, explicitly by performing national dances.

After the Second World War the significance of national dances decreased in the ballet theatres. No new works were created, and the national repertoire became somewhat monoto-

nous. None of the young ballet choreographers concerned himself with national dances. The only exception was Conrad Drzewiecki's ballet, Krzesany, made in 1976. In this case the choreographer transposed in a creative way the goral dances into an artistic idiom.

However, everywhere in the country folk dance ensembles were formed. Professional ones, like Mazowsze and Slask and also a large number of bigger and smaller amateur ensembles. Their common aim was to popularize the Polish dances, to collect, to preserve and to improve folk traditions. Now-a-days they are expected to achieve a revival of national dances on the stage.

The present study is concluded by a list of detailed data concerning the national ballets mentioned in the text.

From 1900 to 1905 the young people of the country were
taught the history of the country. The only exception was during the
years 1901-1902, when it was in 1902. In 1902 the young
people were taught the history of the country.

However, the history of the country was not
taught in the schools. The only exception was during the
years 1901-1902, when it was in 1902. In 1902 the young
people were taught the history of the country.

The history of the country was not
taught in the schools. The only exception was during the
years 1901-1902, when it was in 1902. In 1902 the young
people were taught the history of the country.

TÁNCELMÉLET

UNRECORDED

A MAGYAR NÉPTÁNCELEMZÉS NÉHÁNY PROBLÉMÁJA

Szentpál Mária

A magyar néptáncok formai és strukturális elemzése lényegében mintegy husz évvel ezelőtt indult meg. Azóta számos fontos tanulmány jelent meg, néptáncok, történelmi társastáncok és néptánc-koreográfiák formai elemzéséről.^{1/} Közülük a legújabbak és legjelentősebbek egyike Martin Györgynek Egy improvizatív férfitánc strukturája című írása (a továbbiakban M.-tanulmány) a Tánctudományi Tanulmányok 1976-77 számában, amelyben egy 12 szakaszos férfi szólótánc kapcsán behatóan és sokoldalúan elemzi az erdélyi legényes legfejlettebb, kalotaszegi változatának strukturáját. Ez a tánc típus szerkezete szempontjából a priori feltételei miatt a legszigorúbban kötöttek közé tartozik: a táncosnak un. pontokban kell megfogalmaznia táncát, egy-egy pont meg kell hogy feleljen a bipodikus 2/4-es kísérezene 8 ütemének, és a táncnak egy szakaszon belül is megszabott struktúra szerint kell felépülnie. Az erdélyi legényes táncok általános követelménye, hogy a táncos mindegyik szakasz végét lezárja. Martin elemzései a kalotaszegi legényesnek ezen tulmenő törvényszerűségeit is feltárták; a szakasz belső építkezésében minden esetben három rész különböztethető meg: a kezdő motívum (2 ütem), az un. gerinc motívum (2 ütemes, szimmetrikusan ismételt, vagy együtemes, négyszeri szimmetrikus ismétléssel járt motívum - összesen 4 ütem) és a záró motívum (2 ütem). Eszerint a tánc strukturája is a bipodikus zenei tagolást tükrözi. Ennek az elemzésnek az alapja a Martin Györgytől és Pesovár Ernőtől kidolgozott elemzési módszer; kiindulási pontja az a feltevés, hogy a tánc tagolásában a kísérő zene metrikai szerkezetének és tagolásának van elsődleges szerepe. A tudományos táncelemzés egy másik lehetséges módszere a koreográfia öntörvényű rendjének feltevésére épül.^{2/}

Az alábbiak célja a Martin-Pesovár féle elemzési módszer szembesítése az utóbbival, abban a reményben, hogy ennek eredménye hozzásegít a tudományos néptáncelemzés néhány alapvető problémájának a tisztázásához. A röviden koreográfiaközpontu-
nak nevezhető (a továbbiakban egyszerűen koreográfiai) elemzés és az abból adódó tanulságok bemutatására, valamint alkalman-
ként a fent említett két módszer összehasonlítására (mind az egyezés, mind a különbség tekintetében) kiválóan alkalmasnak látszik a kalotaszegi legényes tánc típus vizsgálata, mivel a már említett a priori feltételek folytán sokkal kisebb mérték-
ben tartalmaz szubjektivitást vonzó következtetéseket, mint a teljesen kötetlen tánc típusok. A Martin által bemutatott és e-
lemzett 12 szakaszos legényesen kívül (a továbbiakban táncosa neve után Kalló legényes) jelen tanulmány még két kalotaszegi legényest, a 6 szakaszos, táncosa neve után Mátyás legényest^{3/} és a 7 szakaszos, táncosa neve után Fekete legényest^{4/} vonja be az elemzésbe, a párhuzamok és az elemzésből felsejlő tör-
vényszerűségek demonstrálására.^{5/}

Az elemzés egyes fázisai, az azokból levont következteté-
sek kilenc (a mellékletben található) táblának (a továbbiakban T.) egyszerűsített partitúráin (II-V.T.)^{6/} és összesítő táblá-
zatain (I., VI-IX.T.) követhető nyomon. (A II-V.T. jelmagyará-
zatát, valamint a gyakran alkalmazott rövidítések jegyzékét lásd a 218. oldalon.)

A fentebb említett kétféle elemzési módszer sok vonatko-
zásban azonos vagy rokon szempontokat tartalmaz; ezek az aláb-
bi koreográfiai elemzés folyamatából felismerhetők. Így például munkahipotézisnek fogadja el a koreográfiai elemzés Martin e-
lemzési eredményeiből azt a tényt, hogy a legényes tánc 8x4/8-
os terjedelmű szakaszokból álló tánc, amely szakaszonként ál-
talában kezdő (2 ütem), gerinc (4 ütem) és záró (2 ütem) rész-
re tagolódik. E kereten belül azonban a koreográfiai megköze-
lítés a részvizsgálatok alapján helyenként más eredményekhez

vezet, és részben más jellegű, részben többféle szempontot von be a táncstruktúra és táncjellemzés meghatározására.

1. A koreográfiai elemzés kiindulópontja a kísérő zene metrikai rendjétől (ütemvonalától) független, kizárólag a mozgulatok logikus építkezéséből adódó belső frazirozás meghatározása egy-egy szakaszon belül.^{7/} A frazirozás "képi" megjelenítése a komplex táncritmus^{8/} és annak metrikai szerkezete, amely az I.T. A,B,C táblázatán látható. A ritmusképletekhez a táncok szöveges leírásánál alkalmazott dinamikai jelek (toppantás, dobbantás, taps, csapás, bokázás) társulnak^{9/}, mivel már az elemzés legelső fázisában is fontos, hogy a férfitáncokban oly jelentős szerepet játszó hallható sforzatok a ritmusképletben megjelenjenek.^{10/} Egy-egy metrikai frázis határát függőleges vonal jelöli, a frazirozás belső tagolódását pedig a ritmusképletek fölötti számok mutatják; az egység a 4/8-os metrumnak megfelelően a ♩ időérték (tehát pl. a 2-es szám ♩ , a 3-as ♩♩ összetartozását jelöli). A függőleges vonallal határolt frazirozási egységek neve itt még csak nagy egység, a számmal jelölteké kis egység.

A kis és nagy koreográfiai egységek meghatározásánál azonban már ebben a fázisban sem nélkülözhető annak a jelölése, hogy hol esik egybe az egységek kezdete a kísérő zene hangsúlyaival (tehát az 1. és 3. ♩ -dal).^{11/}

Már e táblázatból is kitűnik, hogy - néhány kivételtől eltekintve - egy-egy szakasz 4 nagy egységet tartalmaz, dominálon 8/8 (azaz 4/4) időtartammal.

A D,E és F táblázaton az A-C táblázat alapján az un. kis és nagy egységek szakaszonkénti száma és azok kezdetének a zenei sullyal egybevágó száma látható.^{12/} Mind az A-C, mind a D-F táblázatról leolvasható, hogy (egyetlen kivételtől eltekintve, Mátyás V.sz.) a nagy egységek kezdete Kallónál 8, Mátyásnál 4, Feketénél 6 szakaszban egyetlen egyszer sem esik egybe a zenei sullyal, és a többi szakaszban is 3:1 és 3:2 a sulyta-

lan és sulyra kezdés aránya. - A kis egységeknél - bár szakaszonként egyenetlen arányban - sokkal több az egybeesés a zenei sullyal (ld. a D-F táblázat összesítő alsó sorát).

A kísérő zenéhez viszonyítva a három táncos közül Fekete táncol a "legkontrásabban"; Kallónál legtöbb a kontrás kezdés a XI., Mátyásnál a III. és VI., Feketénél az V-VII.sz.-ban.

A M.-tanulmányban meghatározott kezdő (2 ütem, 8/8), gerinc (4 ütem, 2x8/8), záró (2 ütem, 8/8) egységeken belül a kis egységeknél a következő dominálón zenei sulyra vagy kontrára kezdések figyelhetők meg.

A K-részben domináló az azt záró 3-as egység sulyra kezdése: Kallónál mindegyik szakaszban, Mátyásnál 5, Feketénél 6 szakaszban, azaz a két utóbbi táncos csak 1-1 szakaszban tér el az általánosnak mondhatótól.

A G-részben nem mutat ilyenfajta szabályosságot a kis egységek zenei sulyra kezdése (ezen a 0-jelű suly is értendő). Jellemző egyezés azonban a három táncosnál, hogy a 4-es tagolású (4-4, 4-4-4, 2-2-4) G-részekben egyetlen sulyra kezdés sincs (Kalló VI.,X-XII., Mátyás II.,III.,VI., Fekete III., V-VII.). Kallónál ezenkívül a többi nyolc szakasz közül hétben következetes (egyben előfordul), hogy a hármas tagolódású G-részekben a harmadik tag kezdete^{13/} zenei sulyra esik (I-V.,VII.,VIII.). Ugyanez látható Mátyásnál az I.,IV., Feketénél a II. szakaszban.

A Z-részben ott, ahol nem 4-es a tagolódás, szintén van következetesség; a hármas tagolódású nagy egységek harmadik tagja itt is mindig zenei sulyra kezd (Kallónál a XI.sz. kivételével mindegyikben, Mátyásnál a II.,V., Feketénél az I-III. és V.sz.-ban).

Az A-C táblázatokról leolvasható a szakaszok pódíája és metrikai szerkezete is. A dominálón izopodikus szakaszok között elszórtan akad egy-két heteropodikus is; ilyen Kallónál a IV.sz. 8-8-5-6-5 és a IX.sz. 8-5-7-7-5, Feketénél a VII.sz. 8-12-12 tagolódással.

Az izopodikus szakaszok közül heterometrikusak a nagy egységek: Kallónál az I.(8-8-7-9), VI. (8-8-8-7) és VII. (9-8-8-8), valamint a fenti heteropodikus szakaszok egységei, Mátyásnál a III-V.sz. (8-8-8-9; 7-8-8-9; 8-8-8-7), Feketénél a heteropodikuson kívül a II.sz. (8-8-9-7).

A heterometrikus szakaszok is többfélék. Az egyik fajtában még egyazon szakaszon belül "kiegyenlítődnek" az eltolódások, azaz nem borítják fel a 4x8/8-os terjedelmet; ilyen Kalló I. és IX., Fekete II. és VII. szakasza. A másik fajtában a kiegyenlítődés nem történik meg a szakaszon belül, és ezért egy vagy két következő szakasz belső tagolódása is megváltozik. Kallónál a VI.sz. végén a ♪-os rövidülés például azt eredményezi, hogy a VII.sz. K-része zenei sulyra indul (és csak itt!) és 9/8-osra nő. Mátyásnál a III.sz. ♪-os bővülésének következtében a IV.sz. K-része - az előbbi szakaszoktól eltérően - zenei sulyra indul, és mivel a heteropódia folytatódik, az V.sz.-ban is ugyanez történik, és csak az utóbbi szakasz végén billen helyre az egyensúly.

A három legényesben a nagy egységek belső tagolódása szerint 4 féle izometrikus és 14 féle heterometrikus nagy egység fordul elő.

Az izometrikus egységek

egység	összesen
4-4 <u>Kalló</u> VI.G; XII.G; XI.GZ	7
<u>Mátyás</u> I.Z; II.,III.G; VI.GZ	8
<u>Fekete</u> III.,V.G; VI.GZ; IV.Z	8
4-4-4 <u>Fekete</u> VII.GZ	2
3-3-3 <u>Kalló</u> I.Z; VII.K	2
<u>Mátyás</u> IV.Z	1
3-3 <u>Kalló</u> IV.3G	1

E felsorolásban feltűnő, hogy a 4-es tagolásuak a kezdő részen sohasem fordulnak elő, a 3-3-3 viszont csak a záró vagy kezdő részen található.

A közös heterometrikus egységek

egység	összesen
2-3-3 <u>Kalló</u> mindegyik K (a VII.sz. kivételével), II.1G; III.GZ; VIII.Z	16
<u>Mátyás</u> mindegyik K (a IV.sz. kivételével), V.1G	6
<u>Fekete</u> mindegyik K (az I.sz. kivételével), II.1G; V.Z	8
3-2-3 <u>Kalló</u> IV.1G; V.,VIII.G; X.,XII.Z	7
<u>Mátyás</u> IV.G; V.2G	3
3-5(2-3) <u>Kalló</u> II.GZ; V.Z	4
<u>Mátyás</u> II.Z	1
<u>Fekete</u> I.,III.Z	2
1 4-3 <u>Kalló</u> VII.GZ	3
<u>Mátyás</u> I.G	2
4-3 <u>Mátyás</u> IV.K	1
<u>Fekete</u> II.Z	1

Megjegyzés: A 1|4-3 jelű tagolódásban az "1" a 4-es tag koreográfiai ütemelője (ezt jelöli a vonal az "1" és "4" között).

A fenti felsorolásból az tűnhet fel, hogy mindhárom táncosnál jellemző a K-részre a 2-3-3 tagolódás, a 3-5(2-3) pedig mindhármójuknál a Z-részben található (Kallónál a G-részben is).

Egyedi heterometrikus egységek

<u>Kalló</u> 2-2-4 (X.G) 2	<u>Mátyás</u> 4-3-2 (III.Z) 1
2-3-2 (I.2G; IX.2-3G) . 2	2-5(2-3) (V.Z) 1
3-2-2 (VI.Z) 1	<u>Fekete</u> 3-3-2 (I.KG; IV.G) . . 5
3-2 (IV.2G; IX.1G) . . 2	2-3-4 (II.2G) 1
2-3 (IV., IX.Z) 2	

Két táncos egy-egy szakaszában még tükörforma is felfedezhető. Kalló VIII.: 2-3-3 | 3-2-3 :| 2-3-3
Fekete V. : 2-3-3 | 4-4 :| 2-3-3

A következő két összesítés közül az első a három táncos összes izometrikus és heterometrikus egységének számát és azok egymáshoz viszonyított arányát, a második azok típusának számát és egymáshoz viszonyított arányát mutatja.

	kis egységek száma	izomet- rikus	hetero- metrikus	kb.-i arány
<u>Kalló</u>	50	10	40	1:4
<u>Mátyás</u>	24	9	15	1:1.7
<u>Fekete</u>	27	10	17	1:1.7

Az izometrikus és heterometrikus típusok száma

	izometrikus	heterometrikus	összesen	kb.-i arány
<u>Kalló</u>	3	9	12	1:3
<u>Mátyás</u>	2	7	9	1:3.5
<u>Fekete</u>	2	5	7	1:2.5

2. Az elemzés következő fázisa az ún. motivizálás, a tánc legkisebb szerves egységeinek, a motívumoknak körülhatárolása és motívumfajtákba sorolása. A motívumok terjedelmét és egyben metrumát a fenti nagy egységek belső frazirozásából adódó kis egységek határozzák meg. Általában egy kis egység, ritkábban két kis egység szoros kapcsolódása azonos egy motívummal, de az is előfordul, hogy egy nagy egység egyben egy motívummal azonos (pl. Mátyás III.sz.-ában a két G-részben).

A motivizálás egyik fő szempontja - az ismétlődés és visszatérés megfigyelése - mindkét elemzési módszerben azonos, de a motívumegység meghatározása részben különböző. Amit M.-P. két vagy több magu összetett motívumként egy egységnek vesz^{14/}, azt a koreográfiai elemzés "magonként" tekinti egységnek, motívumnak, és két vagy több mag szoros kapcsolódását kettős, hármas stb. motívumnak, összefoglaló néven társulásnak nevezi, de ezen belül világosan körülhatárolja a kettős vagy hármas stb. társulásokat alkotó motívumokat.

A M.-tanulmányból idézve: "A különböző motívum magok különböző módon való társulása, kombinációja hoz létre további új motívumokat, s ezek éppen egy-egy közös alkotóelemük révén vannak rokonságban egymással. Pl. egy A+B összetett motívum az A magja révén van rokonságban az A+C szerkezetű motívummal. A+C viszont a C által érintkezik a C+D magokból álló motívummal. A közölt táncban pl. a 12 és 13 motívumfajták egy-egy alkotóeleme közös: a motívumok második felét alkotó kétszeres bokázó. A sarokra-ütő motívummag pedig a 17 és 18 motívumfajta-
tákat rokonítja egymással."^{15/} Ezt a rokonságot azonban nem tükrözi a motívumfajták mutatószáma: új motívumnak tünteti fel a csak részben új tartalmat, így a tánc összetételének a vizsgálatánál - amelynél már csak a motívumok mutatószámai játszanak szerepet - nem lehet kimutatni a magok ismétlődését, visszatérését, a tánc tartalom és szerkesztésmód egyik alapvető összefüggését.

Ezért látszik célszerűbbnek az összetett motívumokat nem egy motívumegységnek kezelni. A magok motívumonkénti feltüntetése a tánc belső építkezésének, strukturájának mélyebbreható megismerését teszi lehetővé.^{16/}

A motívizálás a továbbiakban a három egyszerűsített partitúrán (II-V.T.), valamint a VI-VII.T. táblázatain követhető nyomon^{17/}; a két utóbbin a nagy egységeket tagoló hosszabb függőleges vonalakon kívül a zenei metrika szerinti ütemvonalak is láthatók. Itt még szembe tűnőbb, hogy a nagy egységek, azaz társulások első motívumának kezdete (néhány kivételtől eltekintve) a zene leghangsúlytalanabb részére, a 4. h-okra, vagyis ütemelőzőre esik, míg Martin motívizálásában (a VI.T.-n a legfelső sorok zárójeles számai) a zenei metrika, tehát az ütemvonal dönti el a motívumhatárt, ezért a motívumok kezdete kivétel nélkül az ütem 1. h-ával, tehát ütemkezdettel esik egybe. Mivel az ütemelőzős motívumkezdés és motívizálás az utóbbitól lényegileg tér el, indokoltsága bővebb kifejtést igényel.

Hogy hol kezdődik, ill. végződik egy motivumtársulás, azt az illető társulás első motivumának kezdete és utolsó motivumának vége, tehát a társulás indító és záró fázisának a felismerése dönti el. A magyar férfitáncokban az egyik igen gyakori, e három legényesben a leggyakoribb és legpregnansabb határoló mozdulat a páros bokázó lezárás (akár lépéssel, akár ugrással). Kalló 50 társulásából csupán 12 nem fejeződik be így (ebből 2 a Z-részben). Következetes a bokázó lezárás mindegyik K-rész végén, és két kivétellel (VI. és XI.) a Z-részek végén. A következetes zárás világosan elválasztja a szakasz K-részét a G-résztől, a Z-részt az új szakasztól. Mátyás és Fekete táncában ugyanez figyelhető meg, Mátyás hat szakaszából ötben páros bokázóval zárja le a K-részt, Fekete hét szakaszából hatban. A Z-részben Fekete mutat minden egyes szakaszában következetes páros bokázó lezárást, míg Mátyásnál a hat Z-rész közül csak háromban van ilyen zárás (II., IV., V.); két szakaszában - III., VI. - a bokázó zárás a 8. ütem első ♩-ára van, és erre a 3. ♩-ban rádupláz egy-egy pároslábu ugrással.

Kevésbé következetes a páros bokázó lezárás alkalmazása a két G-részben, valamint a G- és Z-rész határán. Kallónál 8, ill. 7 szakaszban, Mátyásnál 2, ill. 4-ben és Feketénél csak 2-ben határolja el ez a mozdulat a két G-részt egymástól, ill. a G-részt a Z-résztől.

Mátyástól eltekintve, aki feltehetően a három egymást követő heterometrikus szakasz-struktúra miatt "csuszott el" a bokázó zárással a IV.sz.-ban a 4. ♩-ra, és ezt követően az V.sz.-ban szintén a 4. ♩-ra, valamint a két már fentebb említett kettős zárású záró részen a 4. ♩-ra, mind Kallónál, mind Feketénél az említett páros bokázók zenei súlyra, az ütem 3. ♩-ára esnek.

A zárást követő mozdulat értelemszerűen csak egy új egy-ség indítása lehet.^{18/}

E három táncban a motivumtársulások indításának (a 4. ♪-okon!) is vannak jellemző jegyei; ilyen pl. az, hogy az 1. fázisban domináló a határozott mélyítés (térhajlítás), amely plasztikailag, egyes esetekben dobantással erősítve dinamika-
ilag is jelzi az indítást, a lendületvételt a következő mozdu-
lathoz. Ezek az indító, hirtelen lemélyülések jól nyomon kö-
vethetők a VI. és VII.T. amplitudó görbéin. Végigtekintve eze-
ken az egyes táncosoknál (most csak a K- és G-rész, valamint a
G- és Z-rész közötti határokat figyelve), világosan mutatkozik
a mélyítés Kalló IV. és IX. K- és G-rész között, a többi sza-
kaszban mind a K- és G-rész, mind a G- és Z-rész között; Má-
tyásnál az I-IV.sz.-ban mindkét helyen és a VI.sz.-ban a G- és
Z-rész között, Feketénél a III. és VII. G- és Z-rész kivételé-
vel mindkét helyen.

De e plasztikailag és mozdulatdinamikailag is feltűnő el-
választó jegyeken kívül még más tényezők is igazolják azt,
hogy az egyes részek ütemelőzőre kezdődnek. Így pl. nem vá-
lasztható el egy magas, fázis értékű^{19/} levegőbe lendülés az
azt indító, az ütem 4. ♪-ában táncolt fázistól, mivel holt-
pontról nem lehet a levegőbe lendülni, tehát ugrást kezdeni,
vagy légbokázóval indítani egy motivumot, amikor a légbokázó
összes feltétele (lendületvétel és felugrás, szintén az ütem
4. ♪-ában) mind előzménye és egyben elidegeníthetetlen része
a levegőben bokázásnak. Továbbá nem lehet olyan folyamatos
lábgesztust (esetenként törzsmozdulatot), amely az ütem 4. ♪-
án indul és a következő ütem 1. ♪-án fejeződik be, a közepén
kettémetszeni, és az egyik részét egy előző motivum végéhez, a
másik részét az új motivumhoz kapcsolni^{20/}, nem utolsó sorban
pedig egy ütemhatárt átkötő szinkópát kettémetszeni, és egyik
felét ide, a másikat amoda besorolni^{21/} stb. Ezeket a tényező-
ket lehet megfigyelni a VI-VII.T. szinkópa táblázatain, vala-
mint a következő helyeken (most a motivum számjegyével jelöl-
ve; vö. II-V.T.).

Kalló táncában: I. 3a és 3e (csapáshoz lendülő láb + törzsdőlés), II. 4a, 4c, III. 6, IV. 8, V. 4d (2x), VI. 11, 12a, VIII. 1c, 6, IX. 14a, X. 3a, 7b, XI. 19 és XII. 7c, 7d.

Mátyás táncában: I. 5a, II. 6, 8, IV. 12a, 13 (ütemelőzőben törzsdőlés a mély csapóhoz).

Fekete táncában: I. 1b^{22/}, II. 6, III. 11b, IV. 1d, 13a^{23/}, V. 14a, 14c, VI. 17, VII. 18a.

Részletesebben kell azonban a kezdő motívum ütemelőzős indításáról beszélni, mivel az az előző záró motívumot rövidíti meg, és így a koreográfiai szakasz egy ♩-dal korábban kezdődik, ill. ér véget, mint a zenei szakasz.

Fekete eredeti táncpartitúrája világosan mutatja, hogy a 4. ♩-on új minőségű mozdulat, emelkedés testsúly átvitelével és lábgesztus kezdődik, az utóbbi a következő szakasz 1. ♩-án folytatódik, itt tehát az ütemelőzős kezdéshez kétség sem férhet.^{24/}

Kallónál azonban a páros bokázóval záruló 10 szakasz közül (I-V., VII-X., XII.) csak háromban (I., IV., V.) mutat az eredeti táncíráspartitúra a 4. ♩-on határozott mélyülést és testsúly váltást lábgesztussal kísérve, a többiben az ütemelőző mozdulatok csak a 4. ♩-ok végén láthatók (időértékben kifejezve ♩ vagy még annál is rövidebb időtartammal). A M.-tanulmányban ennek ellenére mindegyik szakasz ritmikai képletének zárlatán ♩ időérték látható. A Kallóról készült film megtekintése, majd rövid időre behatóbb, filmkockánkénti vizsgálata^{25/} azonban a fennmaradó 7 szakaszban is a fenti három szakaszhoz hasonló bevezető mozdulatokat mutatta a 8. ütem 3-4. ♩-ában.

A film kockánkénti vizsgálatának felbecsülhetetlen előnyei vannak, különösen sebes táncok elemzésénél. A ♩-os táncmetrumu tánc tempója ♩=240, azaz prestissimo; ez azt jelenti, hogy egy ♩ abszolút időtartama 1/4 másodperc. A filmfelvétel 16-os képsebességgel történt, így egy-egy ♩ 4 filmkockának felel meg.^{26/} Ahhoz tehát, hogy egy bokázó zárás időértéke ♩ le-

hessen, a zárt, mozdulatlan állást legkevesebb 4-5 filmkockán látni kell.^{27/} A legtöbb záró motívum bokázójánál azonban ez csak 1, a többinél legfőljebb 2 kockán látható, az azt követő filmkockák már a kezdő motívum indítását mutatják, tehát tkp. a kezdő motívum már a 8. ütem 3. h-ában indul. (Ez a siettetett indítás, megközelítő pontossággal - kizárólag a bokázó lezárás időtartamának szemléltetésére - látható a II-III.T. partitúráiban.)

A kezdő motívum indítása Kalló táncában erős testmozgással párosul: balra erős törzsforgatás, lábgesztus (szinte mindig hajlításból nyújtásba) és kargesztus, és ezek mind folytatódnak a következő szakasz 1. ütemének 1. h-ában. Érdekes módon a törzsforgatással Kalló már két fázissal előre gondolkodik, ti. a kezdő motívumtársulás (az 1-2 kettős motívum, 2-3-3 metrikai tagolással) középső metrikai egységének indítása éles és sebes $1/4$ (ritkán $1/8$) balra forgás; a balra törzsforgatás ennek az igen gyors tempóban táncolt nagyfokú teljes testtel elfordulásnak a tiszta plasztikai rajzát készíti elő: mivel törzsszel már jóelőre abba a frontba fordul, amelybe az 1. ütem 2. h-ában érkeznie kell, a hirtelen forgást könnyeden tudja megoldani, csak a lábfőt kell a test már előre megvalósított frontjába forgatnia.^{28/} A műgonddal kitáncolt kezdő motívumkettős bizonyosság arra, milyen nagy jelentőséget tulajdonít Kalló a plasztikusan megrajzolt kezdésnek.

Kalló táncában azonban nem mindegyik bokázó lezárás olyan átmeneti jellegű, mint a Z-részben. Így pl. a kezdő motívumkettős lezárásánál a filmen határozott, 3-4 kockányi megállások is megfigyelhetők (ld. a II-III.T. 2. ütemeiben a bokázó lezárást követő szünetjelet).

Végül még felvetődhet, hogy nem foghatók-e fel ezek a mozdulatok csupán egyszeri egyfázisú kötélemnek, amely szervesen sem az előző, sem a következő motívumhoz nem tartozik, csupán a táncon belül hivatott a motívumok folyamatos kapcso-

lását biztosítani?^{29/} Az itt példának hozott legényesek esetében erre határozott nemmel kell válaszolni, hivatkozással az előbbieken felsorolt mindmennyi lényegi belső összefüggésre, valamint arra, hogy ezek a mozdulatok általában visszatérnek, tehát nem egyszeriek.

Az ütemelőzős motívumkezdés korántsem jellemzi mindegyik magyar férfitáncot, és ha található is néhányban ilyen, távolról sem olyan következetesen ismétlődő módon, mint éppen sok legényesben, így a három itt vizsgált kalotaszegi legényesben is.

Hogy nem "minden áron" ütemelőzős kezdést kíván igazolni a koreográfiai elemzés, arra azok a társulások szolgáltatnak bizonyítékot, amelyeknél az 1. fázis a zenei ütem kezdetére esik. Kallónál ilyen az I.sz.-ban a 3e, a IV.sz.-ban a 10a motívum a 6. ütemben, valamint a Z-rész kezdete a 7. ütem 3. ♯-ában (10b), a VII. szakasz kezdő kettőséből az 1b motívum (amelyik a VI. szakasz 8. ütemének a 3. ♯-ában kezdődik), a IX. szakaszban a 14b motívum és a Z-részben a 9a motívum kezdete (fő, ill. mellékhangsulyra). Mátyás táncában az V.sz. összes társulása zenei főszóra kezdődik, Feketénél a II.sz. Z-része egyértelműen főhangsúlyra indul. Ugyanolyan mozdulatlogikai okokból kerül ezeken a részekén a motívumtársulások első tagjának indítása zenei szóra, mint amilyen okokból az ütemelőzős motívumoknál a 4. ♯-ra kellett kerülnie.

A motivizálás magában foglalja a motívumváltozatok meghatározását is. Az, hogy egy motívumvariáns meddig tekinthető változatnak és mikor válik új motívumfajtává, hogy egy változat meddig jelentéktelen és mikor és mitől válik jelentőssé, a motivizálás legszubjektívebb elemei közé tartozik.^{30/} A változatmeghatározás problémáiról e tanulmányban érdemileg nem lesz szó.

A három legényes motívumait célravezető a társulások tartalmi típusai szerint felsorolni^{31/}, Kalló táncában Martin motívumutatóival együtt, mivel utóbbiban többségükben csak így hozhatók párhuzamba (J - nyi eltolódással) a koreográfiai egységek a Martin-motívumokkal. Az alábbiak a partitúrákon kívül a VI-VII.T.-n is nyomon követhetők.

Kalló társulásainak típus szerinti felsorolásában: x = nem páros bokázóval záró egység; + = 2 tagu kötőmotívum; pl. $\overline{2-3-3}$ = az összekötött metrikai egységek egy motívumot alkotnak. - Martin mindegyik motívumának időtartama 8/8, így rovatában nincs időtartam jelölés.

homogén párok	metrikai szerkezet	szakasz	időtartam h-ban	Martin szerint
7 - 7	4-4	XII	8	3
11 - 11 ^x	4-4	VI	8	1
10 - 10	3-3	IV	6	16a 5-8.+ 16b 1-2. h
variált egységek				
3abc	2-3-3	I	8	10a
abd ^x	2-3-2	I	7	10a
ebc	3-3-3	I	9	10b
cf	3-2	IV	5	16a 1-4. h
10ba	2-3	IV	5	16b 3-7. h
12abc ^x	3-2-2	VI	7	2 (1/2 ütem rövidüléssel)
heterogén kettősök				
1 - 2	$\overline{2-3-3}$	I-X,XII	8	15
4 - 5	3-5(2-3)	II,V	8	18
6 - 7	$\overline{2-3-3}$	III,VIII	8	12
13 - 7	1 4-3	VII	8	13
14a- 9 ⁺	3-2	IX	5	7a,b-ben elosztva
14b- 9 ⁺	$\overline{2-3-2}$	IX	7	- " -
9 ⁺ -10	2-3	IX	5	8 (3-7. h)

heterogén metrikai kettősök szerkezet	szakasz időtartam h-ban	Martin szerint
--	----------------------------	-------------------

16 - 1 $\overline{2-3-3}$	XI 8	14
---------------------------	------	----

17 - 18 ^x 4-4	XI 8	5ab
--------------------------	------	-----

17 - 19 ^x 4-4	XI 8	6
--------------------------	------	---

heterogén
hármások

8 - 9 ⁺ -10 3-2-3	IV 8	11a
------------------------------	------	-----

4 - 9 ⁺ -10 3-2-3	V 8	17
------------------------------	-----	----

1 - 9 ⁺ -10 3-2-3	VIII 8	11b
------------------------------	--------	-----

7 - 9 ⁺ -10 3-2-3	X, XII 8	11c(X), 4(XII) ^{32/}
------------------------------	----------	-------------------------------

3-15 ⁺ -14 ^x 2-2-4	X 8	9
--	-----	---

nem társu-
ló egység

14c $\overline{2-3-2}$	IX 7	7b és kis részben 8
------------------------	------	---------------------

Többféle társulásban és társulás-típusban a következő motívumfajták fordulnak elő.^{33/}

$\frac{2x}{3}$	$\frac{3x}{1}$	$\frac{4x}{7}$	$\frac{6x}{10}$	$\frac{7x}{9}$
4	14			
17				

Mivel a koreográfiai motívumtársulások időtartama - 8 kivételével - azonos Martin motívumainak időtartamával, jelen tanulmányban csak azoknak az egységeknek az indokolása igényel magyarázatot, amelyek nem 8 h terjedelműek. Ilyenek az I., IV., VI. és IX.sz.-ban fordulnak elő.

Az I.sz.-ban a Z-rész (lebc) egy h-dal korábban indul,^{34/} hosszított időtartamu lépéssel, amely után - a csapóval egyidejűleg - sotá van. Mivel a csapóhoz indított jobb lábgesztus a hosszított lépés elején elkezdődik, törzsdőléssel, csapáshoz lendülő kargesztussal együtt, az le motívumnak itt kell kezdődnie.

A IV.sz.-ban három G-rész és egy rövidített Z-rész van. Ennek oka: a 3cf motívum jól felismerhető variánsa a 3-as mo-

tívumfajtnak (I.sz.). E motívumfajta magja, az előre dőléssel táncolt csizmaverő világosan különvállik környezetétől. A 3cf motívum összsidőtartama $5/8$. A következő 3 ütemben a 10-es motívumfajta ismétlődik 4x (1x variáltan - ♩ -dal rövidült formában), tehát lényegében egy $3/8$ -os motívum négyszeri ismétlése képezi a IV.sz. 6-8. ütemét. Ezért a 10a-a, amely szimmetrikus motívumpár, egy egységet képez ($6/8$), majd a 10ba az újabb egység ($5/8$). A szimmetrikus motívumpár logikáját sértené meg a koreográfiai elemzés, ha a 10a-a közül az elsőt a 3cf-hez társítaná csak azért, hogy "kikerekedjen" a két G-rész.^{35/}

A VI.sz. záró motívuma (12abc) nyílt végződésű, nincs bokázó zárás. A 8. ütem 3. ♩ -án levő jobb láb jété közben indított bal lábgesztus már a VII.sz. kezdő motívumának indítása, ezért a záró motívum itt a 2. ♩ -dal fejeződik be.

A IX.sz. tagolásánál az amorfnak ható 14-es motívumfajta okoz problémát. Forgatott/forgolódó ♩ -os jéték sorából áll, amelyet aszimmetrikus elhelyezkedésben egy-egy ♩ -es jété szakít meg. E laza szerkezetű sor azonban kétszer egy olyan kéttagu elemet tartalmaz - a 9-es motívumfajta (jété+bokázó jété) - amely a táncban előzőleg már több ízben is szerepelt mint kötőelem, így a IV.sz.-ban a 8-9-10, az V.sz.-ban a 4-9-10 és a VIII.sz.-ban az 1-9-10 hármásban (a 9-10 társulás különböző szakaszokban ötször fordul elő a táncban). Ezért a 14-es motívumfajta tagolását ez a sztereotípnak mondható kötőmotívum dönti el. Ehhez még hozzá kell fűzni, hogy a 14-es motívumfajta a X.sz.-ban is előfordul, ahol viszont nem társul a 9-es motívumtípussal. Az ismétlődés és visszatérés fő motivizálási elve szerint ezért indokoltnak látszik a IX.sz. heteropódiát és -metriát eredményező tagolása:

$\frac{1G}{\text{♩-ok:}}$	$\frac{14a-9a}{3}$	$\frac{2G}{2}$	$\frac{14b-9a}{5}$	$\frac{3G}{2}$	$\frac{14c}{7}$	$\frac{Z}{2}$	$\frac{9a-10a}{3}$
---------------------------	--------------------	----------------	--------------------	----------------	-----------------	---------------	--------------------

Akárhova kerülne is a tagoló vonal, csak heterometrikus szakasz képződhetne. Így pl. elképzelhető ilyen tagolás is:

1G 14a-9a (5/8) 2G 14b-9a (7/8) Z 14c-9a-10a (12/8)

Martin a 2 ütemes tagolásnál feltehetően a szimmetrikus lábkezdés szerint motivizált, így a SZ9 motívumfajta beolvasztotta a jeté-sorba, és a Sz14c-ből fennmaradt jetéket a Z-részhez csatolta (vö. a III. és VI.T.-n a IX.szakasznál).

Külön kell itt még szólni Kallónak arról a kezdő motívumkettőséről, a 16-le motívumról (XI.), amely az összes többi K-motívumkettőstől eltér, és amelyben variált formában második taggá válik a többi K-kettős első tagja.^{36/} A 16. motívum indítása azonban azonos a többi 1. motívumával (lábgesztussal indított soté+jeté, de erősen haladó formában + ismét jeté haladva; eddig tart a 16. motívum). Ezért a 16-1 társulás megítélése az 1-2 motívumkettőssel összehasonlítva mindkét tagja szempontjából erősen vitatható. Ezt a két kettős belső felépítésének betűkkel jelölt strukturája mutatja:

1. a b c d 2. e f g
 16. a b_v h 1. c d_v g

Ha nem lenne túl bonyolult a motívum-mutató, a pontos tartalmat így kellene jelölni: 1/16-1/2, tehát a sztereotíp 1-2 kettős 1-es motívumának tartalma megoszlik a 16-1 kettős első és második tagja között, és utóbbinak a második tagja tartalmaz elemet a 2-es motívumból is. Az ilyen összefonódott variálódások mutatójára azonban eddig még nem alakult ki jelölésmód; egyedül ez indokolja az itt alkalmazott 16-os mutatószámot.

Mátyás és Fekete táncának társulástípusonkénti motívumfelsorolása elsődlegesen a későbbi, szerkezeti kérdésekkel foglalkozó fejezetek miatt fontos.

Mátyás társulástípusainál: x = nem páros bokázóval zárul;
 + = csak másodszor zár páros bokázóval; o = a kettős azonosan ismétlődik (vö. IV. és VII.T.).

homogén párok	szerkezet	szakasz	időtartam h-ban
19-19 ^x	4-4	VI	8
10-10	4-4(2x)	III	8+8
variált egy- ségek			
5ab ^x	4-4	I	8
12abc ^x	3-2-3	IV	8
19bc	4-4	VI	8
heterogén kettősök			
1 - 2	2-3-3 és 4-3	I-III, VI IV	8 7
3 - 4 ⁺	1 4-3	I	8
6 - 7 ^{xo}	4-4	II	8
8 - 9	3-5(2-3)	II	8
7 - 11 ^x	4-3-2 és 4-4	III VI	9 8
13 - 14	3-3-3	IV	9
17 - 14	3-2-3	V	8
15 - 18	2-5(2-3)	V	7
heterogén hármás			
15-16-14	2-3-3	V	8

Többféle társulásban és társulás-típusban előforduló mo-
tívumok: $\frac{2x}{7}$ $\frac{3x}{14}$

15

19

Fekete társulástípusainál: x = nem zárul páros bokázóval;
+ = csak ismétlésnél zár páros bokázóval (vö. V. és VII.T.).

homogén párok	szerkezet	szakasz	időtartam h-ban
11-11 ^x	4-4	III	8
14-14 ^x	4-4	V	8

variált egy- ségek	szerkezet	szakasz	időtartam h - ban
-----------------------	-----------	---------	----------------------

13ab	4-4	IV	8
14ab ^x	4-4	V	8
16ab ^x	4-4	VI	8
ac ^x	4-4	VI	8
18abc ^{37/}	4-4-4	VII	12

heterogén
kettősök

1 - 3	3-5(2-3)	I	8
4 - 5	2-3-3	II-VII	8
6 - 7 ^x	2-3-3	II	8
6 - 8 ^x	2-3-4	II	9
9 - 10	4-3	II	7
11 - 12	3-5(2-3)	III	8
14 - 15	2-3-3	V	8
17 - 4	4-4	VI	8
4 - 19	4-4-4	VII	12

vegyes ösz-
szetétel

1 - 2ab	3-3-2	I	8
1 - 2cd	3-3-2	I	8

Több társulásban és társulás-típusban előforduló motívu-

mok: $\frac{2x}{1}$ $\frac{3x}{14}$
4
6
11

3. A három tánc közös motivikai vonásainak összehasonli-
tásánál^{38/} elsőként az lehet érdekes szempont, hogy a három
(vagy két-két) táncosnál előforduló azonos metrikai szerkezet-
hez azonos vagy hasonló (variáns) motívumfajta társul-e. Az
összehasonlítás azt mutatja, hogy - ha akad is néhány hasonló,
néha azonos motívumfajta - a G- és Z-részekben nem ez a domi-
náló.

Legfeltűnőbb a hasonlóság a K-rész kettős motivumainál (2-3-3), amelyeknek lényegi tartalma azonos vagy rokon fajtába sorolhatja a három táncos e motivumtársulását (Kalló és Mátyás 1-2, Fekete 4-5). Szinte azonos a 3-5(2-3) tagolódású záró kettős motivum, Kallónál ez a 4-5 (III., VIII.), Mátyásnál a 8-9 (II.) és Feketénél a 11b-12 (III.) társulás. A műtáncból átvett nagyharang mind Kalló (13.), mind Mátyás (3.) táncában előfordul, mindkettőnél $1\frac{1}{4}$ metrikai szerkezettel; társuk 3-as egység, de különböző tartalommal. Hasonló Fekete 4-es tagolása, J J ritmusu 14-es motivuma (V.) Kalló azonos tagolása és ritmusu 11-es motivumával (VI.), valamint Mátyás 16-os (V.) és Fekete 2c (I.), Kalló 4c (II.) és Fekete 1b (I.), Kalló 10-es (pl.IV.), Mátyás 16-os (V.) és Fekete 2c (I.) motivuma, valamint Kalló 10ba kötése (IV.) sorrendfordítással azonos Fekete 2cd kötésével (I. és IV.).

4. A három táncban előforduló összes motivum tagszáma (a kezdő motivumokban a bevezető lábgesztus beleszámít a tagszámba), valamint nyílt vagy zárt végződése^{39/} a VIII.T. A-C táblázatairól olvasható le.

Kalló 44 motivumában (19 fajta + 25 variáns) a 3 tagu (22) és 2 tagu (12) motivum dominál; magasabb tagszámuak: 4 tagu (6), 5 tagu (3), 6 tagu (1). A zárt végződésű motivumok száma 14, ez motivumainak mintegy $1\frac{1}{3}$ -a. Közülük 3 csak a K-, 3 csak a G-, 6 a G- és Z-részben, és csupán 2 fordul elő csak a Z-részben.

Mátyás 30 motivumában (19 fajta és 11 variáns) a 3 tagu (16) és 4 tagu (8) motivum dominál, és 1-2 a 2, 5 és 7 taguak száma.^{40/} 14 zárt végződésű, ez kb. motivumainak a fele. Ezek közül 1 csak a K-, 6 csak a G-, 1 a G- és Z- és 6 csak a Z-részben fordul elő. Az 5a-b motivumkettős mindkét tagja zárt; itt kettőzött zárásról van szó.

Fekete 37 motivumában (19 fajta és 19 variáns) Mátyáshoz hasonlóan szintén a 3 taguak (22) és 4 taguak (10) dominálnak; a 2 és 5 taguak száma 3-4. Zárt végű motivumból 15 van, ez moti-

vumainak több, mint $1/3$ -a. Közülük 2 csak a K-, 5 csak a G- és 8 csak a Z-részben fordul elő. Feketénél is van kettőzött zárás: a 13a-b motívumkettős.

A zárt végű motívumok előfordulása az egyes szakaszrészekben mindhárom táncban azt bizonyítja, hogy azok megjelenése egyaránt jellemző a K-, a G- és a Z-részekre.

Összehasonlítva a három táncos motívumkészletét, és egybevetve azt szakaszaik számával megállapítható, hogy Kalló 12 szakaszban összesen 19 fajta motívum kombinálásával építkezik (ebből 2 fajta kötőmotívum, amely a heterogén hármasokban mindig a középen helyezkedik el - ilyen csak Kallónál található); közülük 10 az olyan fajta, amelyet nem alkalmaz variáltan (és ezekből 4 csak a XI.sz.-ban fordul elő). A 2 és 3 tagu motívumokból (összesen 34) gazdagon tud különböző társulásokot és ezzel együtt metrikai szerkezeteket létrehozni.

Mátyás és Fekete 6, ill. 7 szakaszában ugyanannyi tipust hoz, mint Kalló a 12 szakaszban. Mátyásnak ugyan szintén 10 fajta motívuma nem fordul elő variáltan, viszont a fennmaradó 9 közül 7 csak két változatban szerepel. Fekete táncában is 10 a nem variáltan alkalmazott motívum, de a variálás hasonló gazdagságot mutat, mint Kallónál. Egy-egy kivételtől eltekintve azonban mindkettőjükénél az a jellemző, hogy a variánsok egyazon szakaszban fordulnak elő, míg Kallónál mind a szakaszorbelüli variálás, mind a variált visszatérés (8 fajta 13 új variáns formájában tér vissza) tipikusnak mondható.

A K-rész motívumkettősének kivételével az azonosan visszatérő motívumok száma Kallónál 10 (közülük három 2-4 különböző szakaszban tér vissza),^{41/} Mátyásnál csak 1, Feketénél 3.

Szerkezeti szempontból érdekes a zárt és nyílt végű motívumok eloszlása a szakaszokon belül, a szakaszok zárt és nyílt motívumainak számszerű viszonya, és ugyanebből a szempontból a szakaszok viszonya egymáshoz.

A zárt és nyílt végű motívumok eloszlása szakaszonként

(Csak ott van variáns jelölés, ahol ez a megkülönböztetés miatt szükséges. A zárt végződést aláhúzás jelöli; x = nincs páros bokázó zárás; xx = 1.-re páros bokázó, 3.-ra nincs.)

KALLÓ

(zárt végű: 14)

						zárt nyílt összesen		
I.	<u>1-2</u>	<u>3a-b-c</u>	<u>3a-b-d</u>	<u>3e-b-c</u>	3	8	11	
II.	<u>1-2</u>	4 - <u>5</u>	4 - <u>5</u>	4 - <u>5</u>	4	4	8	
III.	<u>1-2</u>	6 - <u>7</u>	6 - <u>7</u>	6 - <u>7</u>	4	4	8	
IV.	<u>1-2</u>	<u>8-9-10</u>	<u>3c-f</u> <u>10a-a</u>	<u>10b-a</u>	8	3	11	
V.	<u>1-2</u>	<u>4-9-10</u>	<u>4-9-10</u>	4 - <u>5</u>	4	6	10	
VI.	<u>1-2</u>	11 - 11	11 - 11	12	1	6	7	
VII.	<u>1-2</u>	13 - <u>7</u>	13 - <u>7</u>	13 - <u>7</u>	4	4	8	
VIII.	<u>1-2</u>	<u>1-9-10</u>	<u>1-9-10</u>	6 - <u>7</u>	4	6	10	
IX.	<u>1-2</u>	14 - 9	14 - 9 14	9 - <u>10</u>	2	7	9	
X.	<u>1-2</u>	<u>3-15-14</u>	<u>3-15-14</u>	<u>7-9-10</u>	2	9	11	
XI.	<u>16-1</u>	<u>17-18</u>	<u>17-18</u>	<u>17-19^x</u>	5	3	8	
XII.	<u>1-2</u>	<u>7c- 7c</u>	<u>7c- 7c</u>	<u>7-9-10</u>	<u>6</u>	<u>3</u>	<u>9</u>	
					<u>47</u>	<u>62</u>	<u>109</u>	

MÁTYÁS

(zárt végű: 14)

I.	<u>1-2a</u>	3 - 4a	3 - <u>4b</u>	<u>5a^x-b^x</u>	4	4	8
II.	<u>1-2a</u>	6 - 7	6 - 7	8 - <u>9</u>	2	6	8
III.	<u>1-2a</u>	<u>10</u>	<u>10</u>	<u>7-11^{xx}</u>	4	2	6
IV.	<u>1-2b</u>	<u>12a-b-c</u>	<u>12a-b-c</u>	<u>13-14</u>	1	9	10
V.	<u>15-16-14</u>	<u>15-16-14</u>	<u>17-14</u>	<u>15-18</u>	7	3	11
VI.	<u>1-2a</u>	<u>19a-a</u>	<u>19b-c</u>	<u>7-11^{xx}</u>	<u>3</u>	<u>5</u>	<u>8</u>
					<u>21</u>	<u>29</u>	<u>51</u>

FEKETE

(zárt végű: 15)

					zárt	nyílt	összesen
I. 1- <u>2a</u> -b	1- <u>2c</u> -d	1- <u>2c</u> -d	1 - <u>3</u>	7	4	11	
II. 4 - <u>5a</u>	6 - 7	6 - 8	9 - <u>10</u>	2	6	8	
III. 4 - <u>5b</u>	11a - a	11a - a	11b- <u>12</u>	1	7	8	
IV. 4 - <u>5a</u>	1- <u>2c</u> -d	1- <u>2c</u> -d	<u>13a</u> ^x -b	7	3	10	
V. 4 - <u>5c</u>	14a - a	14a - b	14c- <u>15</u>	2	6	8	
VI. 4 - <u>5a</u>	16a - <u>b</u> ^x	16a - c	17 - <u>4c</u>	3	5	8	
VII. 4 - <u>5a</u>	18a-b-c	4d - <u>19</u>		2	5	7	
				<u>24</u>	<u>36</u>	<u>60</u>	

Az összesítésekből kitűnik, hogy a legtöbb zárt motívum Kalló IV., XI. és XII., Mátyás I., III. és V., Fekete I. és IV. szakaszában fordul elő. Kalló 47 zárt végű motívumából csak 1 nem zár páros bokázóval (XI.), Mátyásnál 21-ből 4 (kettő ebből kettőzött zárlatu), Feketénél 24-ből 2. Nyílt végű szakasz csak Kallónál fordul elő (VI.), nyílt végű K-rész viszont nála nincs, míg Mátyás és Fekete táncában 1-1 akad (IV., ill. III.).

A legtöbb a teljesen nyílt G-rész Feketénél (II., III. - utóbbinál a K-rész is nyílt - és V., VII.), Kallónál csak 4, Mátyásnál csak 2 szakaszban van ilyen (VI., IX-XI., ill. II., IV., utóbbinál a K-rész is nyílt). Ezenél talán az is figyelemre méltó, hogy Feketénél a 4 közül három, Kallónál kettő és Mátyásnál egy 4-es tagolódásu.

A zárt végű motívum mindig non-legato kötést eredményez; amely szakaszban a zárt végű motívumok dominálnak, ott világos a tagolódás, de ezzel együtt jár egy bizonyos fokú "szakítás" is, míg a nyílt végű motívumoknál a tagolódás elmosódottabb, ezért a hatás oldottabb és legatóbb (utóbbiaknál azonban feltétel, hogy a súlyfázisszám ne legyen túl szapora).

5. A három legényes szakasz-strukturájának,^{42/} valamint a táncon belül a szakasztartalmak viszonyának, a tánc strukturájának^{43/} a meghatározása jelenti az eddigi vizsgálatok szintézisét (VIII.T.).

A szakaszok strukturájának vizsgálatánál a kiinduló pont Martin meghatározása volt: K - G - Z, 2-4-2 ütem tagolással. A G-rész 2-2 ütem szimmetrikus ismétlése, így a szakasz-strukturát négy nagybetű képviselheti (ABBC vagy ABBB_v stb.).^{44/} Ezek a strukturajelölések megfeleltek Martin 2-ütemes motivizálásának, ezért elegendőnek bizonyult a változatok számára a "v" jelölés (egyazon szakaszban sohasem fordult elő ugyanannak az egységnek háromféle változata). A koreográfiai struktura-jelölésnél a "v" azonban nem elégséges, mivel a belső tartalom részletesebb differenciálásából adódóan egyazon szakaszon belül kettőnél több változat is előfordulhat. Ezért a "v" helyére arab indexszám kerül, és a motivikai variánsjelöléshez hasonlóan az első egység is indexszámot kap, ha a szakaszban variáltan is előfordul. További különbséget jelent a "vegyes" egység jelölése, vagyis az, ha egy gerinc vagy záró társulás (jelen esetben csak ezeknél fordultak elő) tartalma a szakaszon belül régi+új. Ezenkívül kettős betűjel mutatja az 1 ütemes gerinc-motívumokat. Mind a "vegyes" egység, mind az 1 ütemes motívum kettős betűjelét fölül kis ív kapcsolja össze.

Az egységek funkciója szempontjából egy kezdő vagy záró egység nem feltétlenül egyben kezdő vagy záró funkcióju is. Ezért különbséget kell tenni kezdő és záró pozíció (az ill. egység a szakasz elején/végén van) és kezdő, ill. záró funkció között. A három vizsgált táncban a kezdő funkciót azért nem kellett megkülönböztetni a kezdő pozíciótól, mivel egyszer sem fordul elő, hogy az előző szakasz záró részén levő motívum ismétlődne a kezdő részben.^{45/} Azt, hogy a kezdő pozícióban levő motívum nem kezdő funkcióju, e három táncban a G-részt mutató betűjelből lehet megtudni. Így Mátyás V.sz.-ában és Fekete I.

sz.-ában nincs kezdő funkciója a kezdő pozícióju motivumtársulásnak, mivel a második szerkezeti egységnek is "A" a jele.

Más a helyzet a záró pozíciónál és funkcionál; itt a záró funkciónak megkülönböztető jelet kell adni. A struktura-képletekben ez a \square jel.

Csak az olyan motivum tekinthető záró funkciójunak, amely a G-részhez viszonyítottan új tartalmu, ill. társulások esetében az utolsó tag tartalma új.^{46/}

Jelölni kellett továbbá a heteropodikus és -metrikus szakaszok tagolódását (h- egységekben) a struktura betűjelei alatt. (A VIII.T.-n ez a jelölés a struktura mellé került, pusztán azért, hogy a struktura-képlet egy vonalban maradjon a motivumtáblázat megfelelő szakaszrovatával.)

Kalló mindegyik szakaszában kezdő funkcióju a K-rész motivuma, de csak 7 szakaszban (V., VIII-XII.) záró funkcióju a záró pozícióban levő motivum. (A többiben a zárás csak pozíció szerint értékelhető, mivel az I.sz.-ban a záró motivum a G-rész motivumának a variánsa, a II-III. és VII.sz.-ban azonos a G-rész motivumával, a IV.sz.-ban a G-rész társulásainak második tagja variáltan ismétlődik a Z-részben.) A záró funkcióju társulásokban sem minden esetben záró funkcióju az egész társulás; így az V., IX., XI. és XII.sz.-ban a záró pozícióban levő társulásnak csak az a tagja kapja a záró funkció jelét, amelynek tartalma a G-részhez viszonyítva új. - Két szakaszban a G-rész motivuma együtemes (VI. és XII.).

A 12 szakasz közül öt heterometrikus, kettő heteropodikus, utóbbinál (IV., IX.) három részre tagolódik a G-rész.

A "klasszikus" ABBC vagy ABB_vC struktura csak a VI., VIII. és X.sz.-ban található meg; az összetett záró funkciók beszámításával azonban az V., IX., XI. és XII.sz. is ide sorolható.

Mátyásnál mindegyik záró-rész motivumtársulása záró funkcióju (az V.sz.-ban azonban csak a társulás második fele). 6 szakasza közül viszont egyben nincs kezdő funkcióju motivum

(V.). Heteropodikus szakasza nincs, viszont három egymást követő szakasz heterometrikus (III-V.). A G-részben nincs együtemes motívuma, ellenben a II.sz. G-részének motívumkettőse azonosan ismétlődik. A rendhagyó V.sz.-tól eltekintve a szakaszok struktúrája a "klasszikusnak mondható" $ABB_V C$, ill. $ABBC$.

Fekete 7 szakasza mind záró funkciójú motívummal zárul (ötben a társulásnak csak a második tagja). Az I.sz.-ban nincs kezdő funkciójú motívum, és a VII.sz. tartalma csak 3 részre osztható.^{47/} - Két szakaszban a G-részben együtemes a motívum. A II.szakasz heterometrikus.

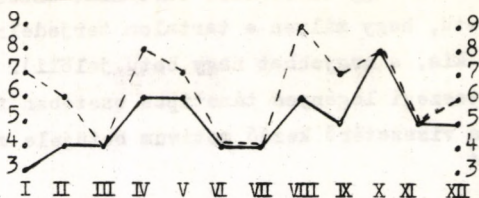
A VI.sz. záró motívumkettősének tartalma CA, azaz új tartalommal kezd, de régivel, a kezdő motívumtársulás tartalmával fejez be. Mivel az A-tartalmu záró variánst más tartalmu gerincmotívumok választják el a kezdő motívumtól, nem ismétlésről, hanem visszatérésről van szó. Ez a funkció szempontjából különbséget jelent; visszatérő tartalomnak lehet záró funkciója, csak ismétlődőnek nem.

A szoros értelemben vett $ABBC$ struktúrát csak a II. és IV.sz. képviseli, de az összetett záró funkciók beszámításával a III., V. és VI.sz. is ide sorolható.

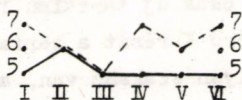
Az egyes szakaszok motívikai gazdagságát - a M.-tanulmányban láthatóhoz hasonlóan^{48/} - a tuloldali grafikonok szemléltetik. Ezekon külön görbe mutatja a motívumfajta (töretlen vonal) és külön görbe az összes motívum, azaz fajta + variáns (tört vonalú görbe) szakaszonkénti számát.

A fajtáknál Kalló görbéje^{49/} mutatja a legnagyobb fluktuációt és Mátyásé a legcsekélyebbet. Jól kivehető, hol jelenti a nagyszámu variáns alkalmazása a gazdagságot: Mátyásnál maximum kettővel több a variáns, mint a fajta (azaz összesen 5 fajta és 2 variánst alkalmaz az I., IV. és VI.sz.-ban, a többiben csak egy variáns van vagy egy sem). Kalló IV. és IX.sz.-ában van úgy, hogy 6, ill. 5 fajta található és csak 2 variáns, míg pl. az I.sz. 3 fajta + 4 variáns, a VIII.sz. 6 fajta + 3 variáns,

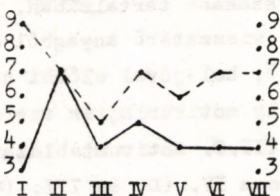
Kalló



Mátyás



Fekete



mig 5 szakaszában (III., VI., VII., X., XI.) nincs variáns. Szélsőséges a különbség Fekete I.sz.-ában: 3 fajta + 6 variáns, és csak a II.sz.-ában nincs variáns.

Nem könnyű annak eldöntése, hogy a motivikai gazdagságon belül a nagyszámu fajta, vagy az igen nagyszámu variáns, vagy annak teljes hiánya milyen hatással van az egyes szakaszok minőségére, melyik számít pozitív, melyik negatív értékűnek, ha egyáltalán ilyen jellegű értékrend felállítható. Mivel jelen tanulmány keretein messze túlőne a belső összetétel ilyen irányu behatóbb vizsgálata, meg kell elégedni e problémakör pusztá felvetésével.

6. A tánc strukturáját a szakaszok tartalma határozza meg. Itt már csak a motívumfajtákat kell számításba venni (a fajták variánsait nem).^{50/} A VIII.T.-n a 2. számu struktura képletek-

ben az ismétlődő vagy visszatérő tartalmat aszerint jelöli kis vagy nagy betű, hogy milyen e tartalom terjedelme (a kisebb terjedelműt kis, a nagyobbbat nagy betű jelöli).

A kalotaszegi legényes tánc típus esetében fontosnak látszik, hogy a visszatérő kezdő motívum betűjele mindenütt szerepeljen.^{51/}

Kalló táncában 8 szakasz hoz új tartalmat (egy ebből az I. sz., amely pozíciójánál fogva csak új tartalmu lehet). A K-részt nem számítva (a visszatérő K-részt a tartalom "előkéjébe" irt "a" betű jelöli) csak 4 olyan szakasz van, amelyben nem tér vissza régi tartalom (II-III., VI., XI.), háromban (IV., VII., IX.) új és régi osztozik a szakasz tartalmában. A fennmaradó 4 szakasz tartalma régi, azaz visszatérő anyagból áll (V., VIII., X., XII.), amely hol az előző, hol jóval előbbi szakaszokból származik. Hogy pontosan mely motívumfajták szerepelnek a visszatérő tartalomban, az a VIII.T. motívumtáblázatáról olvasható le. A legtöbb visszatérés a IV. (D) és III. (C) szakaszból származik, míg a VI., VII. és XI. sz. tartalma egyedi (E, F, H). Martin kétütemes motivizálásával a visszatérő tartalmat csak részben lehet kimutatni.^{52/}

Mátyás és Fekete tánc tartalmának képlete eltér Kallóétól. Náluk dominál az egyes szakaszok új tartalma, és csak két-három szakaszban van csekély terjedelmű (Feketénél a IV. sz.-ban nagyobb foku) visszatérés. Fekete K-motívuma először a B-szakaszban jelenik meg, ezért az "előke" betűjele nála "b".

A szakaszok funkciója a legényes táncfolyamatban^{53/} elsődlegesen Kalló táncában, részben Fekete táncában is ugyanazt a kezdő - gerinc - záró formulát látszik tükrözni, mint az egyes szakaszoknál. Ezen belül a táncfolyamat gerinc-részeinek különböző jelentősége is van. Ezek meghatározásához és indokolásához, valamint a három legényes tánc koreográfiai jellemzéséhez azonban még más fontos szempontok és ismérvek felsorakoztatása is szükséges.

7. Mivel a legényes az ugrós tánctipushoz tartozik, az ismervek közül elsőnek az ugrástípusok vizsgálata tűnik fontosnak, mivel ezek a domináló sulyláb-mozdulatok.^{54/} Az alábbiakban az öt ugrástípus, valamint a két lépés-típus előfordulása, továbbá lépés és ugrás viszonya a vizsgálat tárgya.

Az öt ugrástípus jelölésére a Martin és Pesovár által kidolgozott un. támasztékmutató-rendszer szolgál, csekély módosítással.^{55/} (A számmutatók jelentésének magyarázatát lásd a VI.T.-n.) A VI. és VII.T.-n az amplitudó görbék fölötti ritmus a kizárólag lépéssel vagy ugrással történő sulyváltások^{56/} olyanfajta időtartamjelölését mutatja, amelyben a hangjegyek nem a mozgulatok végrehajtásához szükséges időtartamot, hanem az egyik ugrástól/lépéstől a másikig terjedő időtartamot jelölik. E ritmusok hangjegyértékei alatti számok jelölik azt a támasztéktípust, amelyből az 5 ugrás- és 2 lépéstípusra lehet következtetni. A ritmusok és támasztékmutatók (valamint a komplex ritmusok) alapján készült a IX.T. három összesítő táblázata, amelyről szakaszonként, sőt szakaszcsoportonként, és az egész táncra vonatkozóan a következőkben tárgyalandó jellemző vonások leolvashatók.

a/ Az egyes szakaszok és részeik ugrás- és lépésfázisainak a száma ("UL" rovat) az ezekkel a mozgulatípusokkal végzett testsulyváltások szaporaságát jelöli, ami az un. relatív tánctempó meghatározója (R.T. rovat).

A legényesek komplex ritmusképleteiből, amelyek sokszor 32 h-ot mutatnak, tehát azt, hogy a 4/8-os metrum mindegyik egységét "kitáncolják", nem lehet megtudni, hogy a 32-ből mennyi azoknak a fázisoknak a száma, amelyeket az egész test elmozdításával, tehát a nehézkedés leküzdésével oldanak meg, mivel utóbbiakból határozható meg az itt most "relatív tánctempónak" nevezett tempó-fogalom. (Gesztusok, valamint az un. sulyláb mozgások - fel-le, azaz emelkedés-ereszkedés, forga-

tás stb. - és testsúly áthelyezések szaporasága szinte alig vagy egyáltalán nem befolyásolja a relatív tánctempót, mivel ezeknél nem kell külső ellenállást leküzdeni.)^{57/}

A relatív tánctempót a lépés- és ugrásfázisok számának (a továbbiakban súlyfázisszám) és azok tempóértékének a szorzata adja. A tempó szorzószáma a 240-es tempóban az egész szakaszra vonatkozóan 7,5, a K-részben 30, a GZ-részben 10.^{58/}

A három tánc közül egyikben sem "táncolják ki" a 240-es tempót. A leggyorsabb tempó 202 (Kalló IX-X.), a leglassabb 120 (Mátyás IV.). A három tánc közül Kalló a leggyorsabb, 173-as átlagtempóval, míg a másik két táncosé ennél jóval lassabb (148 és 145; Kalló leglassabb szakasza 150). Érdekes azonban megfigyelni, hogyan viszonyul a K-rész tempója a GZ-részekéhez. Kallónál 8 esetben gyorsabb a K-rész, mint a GZ-rész, 3 esetben azonos, 1 esetben (IX.) viszont a GZ-rész a sokkal gyorsabb. Hasonló figyelhető meg Feketénél. Mátyásnál viszont az öt szakasz közül háromban jelentősen lassabb a K-rész, mint a GZ-rész. (Az utóbbi két táncosnál egy-egy szakasz kiesik ebből a vizsgálatból, mivel ezekben nincs K-rész; ld. a VIII.T.-n a szakaszstrukturákat.)

Az átlagos relatív tánctempóban mutatkozó különbségeknek megfelelően a szakaszonkénti átlag súlyfázisszám is Kallónál a legmagasabb (23) (Mátyásé 19, Feketéé 20), és csak a GZ-részt nézve is Kalló a legmagasabb: átlaga 17 (Mátyásé 15,4, Feketéé 14,3).

Még nagyobbá teszi a relatív tánctempóbeli különbségeket az ugrások és lépések viszonyának mutatója ("U:L" rovat). Az átlagos 148-as tempó ellenére Mátyás táncja lassabb, mint Fekete táncja a 145-ös átlagtempóval, mivel Mátyásnál jelentősen több a lépés, mint Feketénél. Kallónak 3,8:1 az átlagaránya ugrás és lépés között (ez azonos Feketéével); ez az arány azonban nem mutatja a reális képet, mivel az I. szakaszban 24 fázisból 17 lépés; a II-XII. szakaszt tekintve az átlag 5,2:1, ez a reá-

lis arányszám, amelyben nagyjából csak minden hatodik fázis lépés. Ez gyorsító hatással van az átlagtempóra. E számadatokból arra a tartalmi vonásra lehet következtetni, hogy Kalló tánca aprózóbb, helyenként kapkodóbb is, mint a másik két táncosé.

- . - . - . - . -

A relatív tánctempó összehasonlítása érdekesnek bizonyulhat a Feketelaki (a továbbiakban F) és Válaszuti (a továbbiakban V) "sűrű legényes" és "verbunk" összehasonlításánál is.^{59/} A két legényes tempója $\lambda = 240$, a két verbunké $\lambda = 280$; e tempó szerint vitán felül sokkal gyorsabb tánc a verbunk, mint a sűrű legényes

A V-legényes átlagos relatív tánctempója 114, a V-verbunké 134; ez az átlagszám továbbra is a verbunk gyorsabb voltát bizonyítja; ehhez azonban hozzávéve a V-legényes 5.2:1 és a V-verbunk 1.2:1 viszonyát ugrás és lépés között, a relatív tánctempó szinte kiegyenlítődik, azonos lesz.

Az F-legényes átlagos relatív tánctempója 147, az F-verbunké 148, és az ugrás-lépés arány mindkettőnél 1:1, azaz a relatív tánctempót tekintve nincs különbség a két táncfajta tempója között.

Külön érdekesség, hogy a V-legényes, valamint a V- és F-verbunk szakaszai között 100-nál lassabb relatív tánctempó is található, és a két verbunkban - egyetlen szakasz kivételével (V-verbunk VII., a tempó 210) - a leggyorsabb szakaszok is 200 alatt maradnak.

- . - . - . - . -

Részletekben nézve ugrás és lépés arányát, Kalló K-részeiben I-IV.-ig 6 fázisból 3 lépés, majd az V.sz.-től már csak 1 lépés; a másik két táncosnál 5 fázisból átlagban kettő lépés.

A GZ-részekben Kallónál 4 szakaszban nincs lépés (V., VI., IX., XI.), Mátyásnál és Feketénél csak egyben (III., ill. II.).

b/ Az ugrástípusok vizsgálata előtt szólni kell azok technikai vonatkozásairól, és az általuk kiváltott hatásról. Legkönnyebb jetét táncolni; λ -os jetéknél ez a típus futásra redukálódik, a földtől elszakadás mozzanata a minimálisra csökken. Magas ugrások esetén vonzza a fogasolt lábgesztusokat. A jeték általában "levegősek" és könnyedek. - A soté a legnehezebb ugrásfajta: egy lábról elrugaszkodás, ugyanarra érkezés

mind a fellendülés, mind az érkezés mozzanatában technikai felkészülést igényel. A sötét gyakori előfordulása nagyobb lélegzetű lábgesztusokat feltételez, hatása a másik négy típushoz viszonyítva a "leglevegősebb". - Az assemblé a nehézség fokát illetően valahol középen fekszik, könnyű és biztonságos ti. a páros lábra érkezés, de labilis az egy lábról elrugaszkodás. A magyar férfitáncban leginkább páros bokázó érkezést és ezzel lezárttságot indikál. - A sissonne - mindhárom legényesben a legkisebb számban fordul elő - nehezebb, mint az assemblé, mert a táncos egy lábra érkezik. A tömör páros sulyból egy lábra érkezés a "sűrűből" a "levegősbe" vezet át, és lábgesztus-aktivitást is vonz. - A temps levé (páros sulyról párosra) a legbiztonságosabb ugrás, egyben a "legtömörebb" is, kétszeresen "szakit", mind az indításnál, mind az érkezésnél. Technikai biztonsága folytán a legalkalmasabb magas ugrásokra, viszont csak ezeknél indikál - általában páros - lábgesztus mozdulatokat (természetesen az ugrás levegő-résében). Egyéb-ként jellegénél fogva (sulyláb és szabadláb tekintetében) egy-szólamu, a másik négy típus viszont általában kétszólamu.

Az ugrástípusoknak a fentebb sommásan vázolt hatása és technikai nehézségi foka alkalmasnak látszik arra, hogy ugrós táncoknál (és ezeken most nem csak a legényes tánc típus érten-dő) ebből a szempontból is jellemezze a szakaszok és az egész tánc tartalmát. A IX.T. A-C táblázatairól leolvasható számsze-rű adatokat a vizuálisan jobban érzékelhető grafikonok szemlél-tetik (lásd a 192-193 oldalon). A két lépéstípust az azokhoz közelálló ugrástípus grafikonon a tört vonallal jelzett görbe mutatja. (Ti. lépés = jeté ugrás nélkül, pozícióba lépés = assemblé ugrás nélkül.) Az ugrás-görbék egyes pontjaihoz irt számok az ill. szakaszban előforduló magas ugrások számát mu-tatja. (Vö. az alábbiakat a II-V.T. partitúráival, valamint a VI-VII.T. amplitudó görbéivel.)

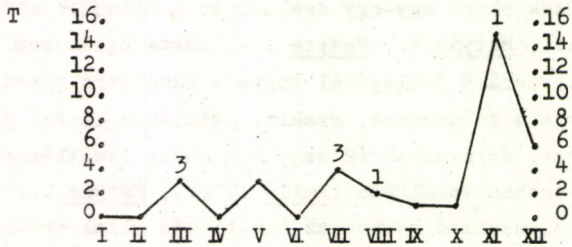
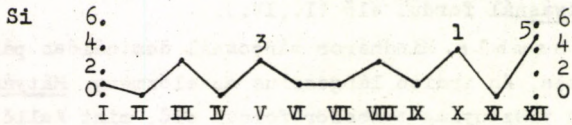
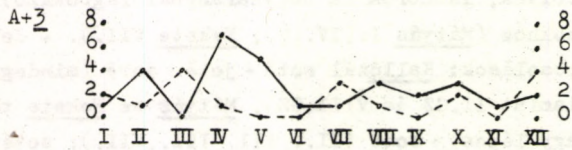
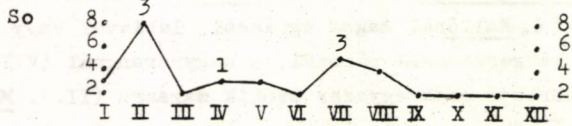
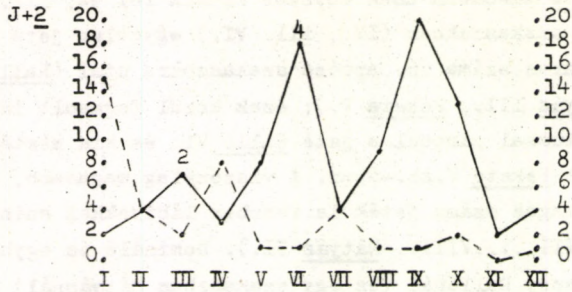
J e t é. Kallónál ez a domináló ugrástípus, amely szám szerint 7-20-ig szaporodva hat szakaszát jellemzi. Ugyanez Mátyás és Fekete táncában csak egyszer szökik fel 9-, ill. 11-re, sőt egy-egy szakaszukban (IV., ill. VI.) egyetlen jeté sincs. A jéték magas száma un. aprózó szakaszokra utal (Kalló VI., IX., X., Mátyás III., Fekete V.); ezek közül fogasolt lábívvel, ill. lábgesztussal párosul a jété Kalló VI. és kis mértékben IX., valamint Fekete V.sz.-ában. A viszonylag magasabb, de nem kiugróan magas számú jéték is részben lábívekkel színezettek (Kalló III., V., VIII., Mátyás II.). Domináló és egyben jellegzetes, hogy Kallónál (és egy szakaszban Mátyásnál) a jété sorozatban fordul elő, általában futássá redukált formában.

S o t é. Kallónál magas ugrással, lábívvel vagy nagyobb kilengésű lábgesztussal párosul, a nagyharangnál (VII.) légbokázóval. Görbéje csak egyszer szökik magasra (II.). Mátyás és Fekete táncában valamivel több soté szerepel, mint jété; általában lábívek, lábkörök (a nagyharangnál légbokázó) társulnak az ugrásokhoz (Mátyás I., IV., V., Fekete VII.). - Jellegzetes ugráskapcsolások: Kallónál soté + jété + soté (mindegyik K-részben, valamint II.GZ és VIII.GZ), Mátyás és Fekete táncában jété (vagy lépés) + soté (II., ill. III., VII.); soté-sorozat csak Mátyásnál fordul elő (I., IV.).

A s s e m b l é. Mindhárom táncosnál dominálón páros bokázó az érkezés, és indító lábgesztus az előzmény. Mátyás és Fekete táncában viszonylag többször fordul elő, mint Kallónál, de mindegyikük eléri egy-egy szakaszban a hétszeri előfordulást (Kalló IV., Mátyás V., Fekete I.). Magas ugrás nem párosul e tipussal. Lezáró jellegénél fogva a másodperc töredék részére megállítja a folyamatot, szakít. Általában lépés, jété vagy soté előzi. Sorozatban (2 vagy többszöri ismétléssel) csak egy-két szakaszban található (Kalló IV., V., Mátyás V., Fekete I., IV.), ahol szakító hatása az ismétlődés által erősítve fokozottan érvényesül. (Vö. még a zárt és nyílt végű motívumok szakaszonkénti előfordulásával a 180-181 oldalon.)

Ugrástípusok

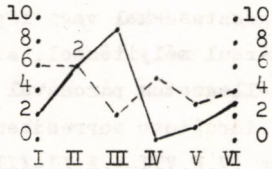
KALLÓ



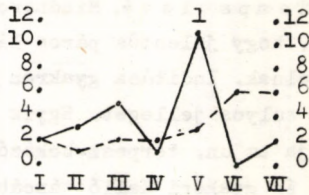
Ugrástípusok

MÁTYÁS

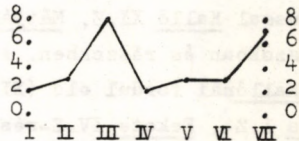
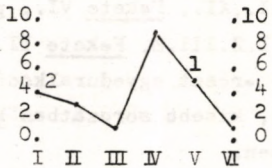
J+2



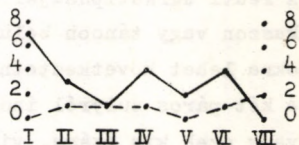
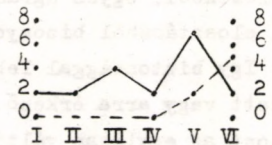
FEKETE



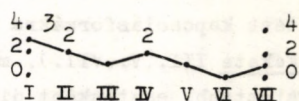
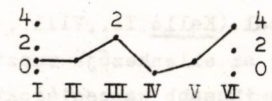
So



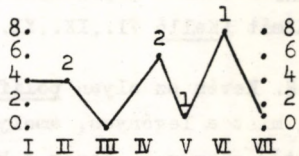
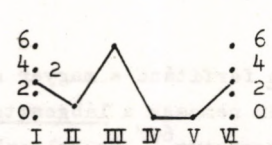
A+3



Si



T



Sissonne. Mindhárom táncban a legkisebb számban található. Jellemző rá a magas ugrás légbokázóval (Kalló X., XII.), lábgesztus és légbokázó együttesen (Fekete I., IV.), valamint megrajzolt kísérő lábgesztus, lábiv, lábkör (Kalló I., III., V., VIII., X., Fekete I., II., V.).

Temps levé. Mindhárom táncosnál a magas ugrásokra jellemző, hogy jelentős páros lábgesztusokkal vagy légbokázóval párosulnak. Indítása gyakran társul mélyítéssel, ez fokozza e típus súlyos jellegét. Egyik jellegzetes párosával jelentkező formája az un. terpesz-bokázó (fordított sorrendben is); jellemző és gyakori Kalló táncában (V.K, VII-X.K, XI-XII.KG). Légbokázóval társul Kalló III., VII., XI., Fekete VI., páros lábgesztussal Kalló XI.Z, Mátyás I.Z, III.Z, Fekete II.G, IV-V.Z szakaszokban és részekben. A GZ-részt egyeduralkodóan kitöltve csak Kallónál fordul elő (XI.), kisebb sorozatban Kalló XII.G-, Mátyás I.Z-, Fekete IV.Z-részben.

A fenti ugrástípus-jellemzésekből, egyes ugrástípusoknak a szakaszon vagy táncon belüli elosztásából bizonyos jellemző vonásokra lehet következtetni. Így biztonsággal lehet állítani, hogy a két páros sulyról indított vagy arra érkező típus hiánya, vagy ezek kis száma, viszont az egylábás váltó vagy ismétlődő ugrások nagyszáma jelenléte könnyedségre, levegősebben diszitett kapcsolásformákra utal (Kalló II., VIII., Mátyás II., IV., Fekete III., V., VII.), míg az ellenkezője rusztikusabb, szaggatottabb, esetenként dinamikusabb kapcsolásokra mutat (Kalló XI., XII., Mátyás III., VI., Fekete I., IV., VI.). Valószínű az is, hogy egyetlen ugrástípus dominálása vagy egyeduralma (ugyanakkor a lépéstípus hiánya) egyhangúvá teszi a szakasz tartalmát (Kalló VI., IX., XI.).

8. Kevés az olyan polifón férfitánc a magyar néptáncok közt, mint a legényes, amelyben nemcsak a lábgesztus játszik jelentős szerepet, hanem a kargesztus^{60/} és helyenként a törzs

is. A négy egyszerűsített partitúrán jól nyomon követhető, hol vannak jelentős láb- és kargesztusok. Jelen tanulmány a polifónia kérdésével kapcsolatban csak arra vállalkozhat, hogy rámutasson szerepére, és felhívja a figyelmet a gesztusnyelv behatőbb tanulmányozásának szükségességére.

Kargesztusok. Mindhárom legényesben - igen kevés kivételtől eltekintve - a csapásolókat nem célirányos mozdulattal végzik, hanem vagy éles ellenirányból indított gesztussal, vagy nagy ivben vezetett mozdulattal készítik elő, nem egyszer két fázissal (két \downarrow -dal) is előzve a csapás időpontját. (Az ilyen kargesztusok távolról sem jellemzőek mindegyik magyar férfitánc csapásolóira.) Ezenkívül mind a jelentős, mind a test mozdulatait önkéntelenül követő karmozdulatok is jellemzőek e táncokra. A jelentős gesztusok a két kar szólamában többnyire fogasoltak.^{61/} Az elaprózott ritmusú táncban főként a legato kargesztusok képezik az összefoglaló szólamokat, \downarrow és \downarrow , vagy még annál is hosszabb időtartammal. Gyakran a motívumhatárokat is átkötik, az ütemeken, hangsúlyokon, cezurákon is átívelnek.

Az un. aprózó szakaszokban - az általános tapasztalat és megfigyelés alapján - a táncos e nagyívű gesztusokat pergő pattintgatással kíséri. (Ezek sajnos a publikált partitúrákban nem láthatók, és a legényesekhez fűzött tanulmányokban sem esik róluk szó.^{62/}) Nagy a valószínűsége annak, hogy a fentiekben kívül a legtöbb, az egyszerűsített partitúrákban önkéntelen, kísérő gesztusoknak jelölt karmozgás is pattintásokat kísérő gesztus.

Fekete tánca a leggazdagabb nagyívű, nagylélegzetű (4-5 \downarrow -nyi időtartam sem ritka), gazdagon fonódott kargesztusokban; önkéntelen karmozgás alig akad nála. A kar önálló sforzato gesztusa, a taps (csusztatott változatban is) I. szakaszában indítja a páratlan ütemeket. A pattintó mozdulatok lehetségesnek látszanak a 7-es és 8-as motívumban (II.), és nagy a valószínűségük a III., valamint V-VII. szakaszban.

Kallónál főként tánca első felére jellemzőek a megrajzolt karivek, néha körző mozdulatok (amelyek helyenként elérik a 1. időtartamot is); a tánc második felében csak a IX.sz.-ban dominálnak. A három táncos közül viszont csak nála fordul elő hosszabb időre csipőre tett kézhelyzet (XI. bal kar). Taps csak egyetlen egyszer disziti táncát (II.Z). Pattintó kísérő kézmozgás - a szakaszok tartalmából és a kargesztusok jellegéből ítélve - a III.,VI.,VIII-X. és XII. sz.-ban valószínű.

Mátyás táncában játszik legkisebb szerepet a nagyívű kargesztus, de amikor előfordul (I.,II.,IV.), időtartama néha másfél ütemet is felölel. Az ő táncában van a legtöbb taps. A szakaszok tartalmából ítélve pattintás elsősorban a III.,IV. és VI.sz.-ban igen valószínű.


Lábgesztusok. Az öt ugrástípusnál már sok szó esett ezekről. Az egyszeri csapóknál (un. egyes csapó) általában rövid időtartamu, többnyire célirányos, gyakran erős hajlításból csekélyebb hajlításba vezető gesztusok a jellemzők, de előfordulnak 1., ritkán 1. időtartamuak is, míg sorozatcsapóknál a 1. értékű lábkörök vagy -ívek a jellemzőek (Kalló 5-ös, Fekete 12-es motívum). A sotékat kísérő lábívek és lábkörök e motívumok domináló szólamai Fekete VII. és Mátyás IV. szakaszában (utóbbinál a 12-es motívum variánsainak határát csak a lábgesztusok szerint lehetett meghatározni). A magas ugrásokhoz társuló lábgesztusok többnyire alsó lábszár ívek, a magas jelekénél a fogasoltan ivelt lábgesztus (Kalló 6-os és 11-es, Fekete 14-es motívum); a pároslábu ugrásoknál a különböző módon fölhuzott páros láb (Kalló 19-es, Mátyás 5-ös és 11a, Fekete 6-os, 13-as és 15-ös motívum). Érdekes a hajlított lábbal táncolt légbokázó, amelynek rajzolata a levegőben guggolás-szerű (Kalló 18-as, Fekete 1a,1d motívum).

Egy másik jellegzetes lábgesztus-típus az érintés (sarkon, lábujjon), gyakran toppantással vagy féltalpon dobbantással. Jelenlétük mindhármójuk K-részére jellemző, valamint a G-részben Mátyás I.,IV. és Fekete II-III.sz.-ában.

A kisérő kargesztusokhoz hasonló a jellegzetesen sorozatban táncolt gyors jetéket kisérő, igen kis kilengésű és rövid időtartamu lábgesztus.

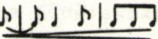
A törzs gesztusai a dőlés (csapásolóknál előre, nagyharangnál - csak Kallónál - oldalt) és forгатás. Az előre dőlés nem annyira a dőlés-mozdulat, mint inkább az egész test függőleges amplitudóját a mély felé vivő volta miatt jelentős szólam. A forгатások szerepe a frontváltásokkal kapcsolatos; igen jelentős térbeli hatásuk van, mivel csavart testtartást eredményeznek. Ezért e táncokban a törzsnek e kétfajta mozgulata nem annyira a polifóniára, mint inkább a test "térpozíciójára"^{63/} gyakorol hatást.

9. A legényes tánc típusnak a ritmust érintő vonatkozásai - éppen a tánc polifón volta miatt - igen sokrétűek, ezért itt csak néhány lényegesebb vonatkozásról eshet szó.

A M.-tanulmányban Kallónál joggal dominálónak feltüntetett -os ritmus (amely a zenei düvő-kiséret mozgulati kivetítése) 96 ütemből 60-ben található meg; ez 1:1.7 arányt jelent a nyolcadolótól eltérő és az egyenletesen nyolcadoló között. Feketénél ugyanez csak 1:1 és Mátyásnál 1.4:1 arányt mutat (56 ütemből csak 28, ill. 48-ból csak 20 a nyolcadoló). Mindez azonban csak a komplex táncritmusra vonatkozik. A jelentős második ritmikai szólamot képező sulyritmus (a VI-VII. T.-n az alsó ritmussorok), valamint a koreográfiai frazirozás metrikai szerkezetéből adódó, harmadik ritmikai szólamot alkotó un. frazirozási ritmus a legtöbb szakaszban a düvő egyenletes lüktetésével szemben hol kontrázó, hol egybeeső hangsúlyával izgalmas, gazdag "rejtett" ritmikai formákat mutat (hasonlóképpen, mint a szó- és metrikai hangsúly játéka az időmértékes versekben). A frazirozási ritmusoknál a "kis egységek" kezdetei adják a frazirozás finom hangsúlyaival az "ellenritmusokat" (pl. a 3-2-3 esetében 1. | 1., vagy a 2-3-3-nál a

J.J.J.). A sulyfázis-ritmusok azért jelentősek, mert az egész test "játssza" ezeket a ritmusokat. A sulyláb-ritmusok egyben a zene-tánc szinkronban legjelentősebb ritmikai képlethez, a szinkópához vezetnek.

A koreográfiai és a zenei metrika szerinti motivizálás közötti lényeges különbség a ritmika vonatkozásában abban a tényben rejlik, hogy a koreográfiai elemzés szerint tetszőleges ütemváltások lehetségesek - sőt kötelező érvényűek -, ha a tánc belső tagolása azt kívánja. Így a koreográfiai elemzésben "elvben" és értelemszerűen csak igen ritkán fordulhatnak elő szinkópák, mivel ott, ahol a szinkópa megjelenne, a metrikai suly valóban áttolódik, és ütemváltás jön létre. Csak a kísérő zene metrikájához viszonyítva válnak szinkópákká a zene hangsúlytalan metrikai részén indított és metrikai sulyán átkötött időértékek. Ezeket a "valódi" szinkópákat a 2. ritmikai szólam, a sulyritmus által képzett járulékos szinkópákkal együtt a VI-VII.T. "szinkópák" című táblázatai ábrázolják. Ezeken mind a jelek, mind az adatszerű számok és viszonyítási arányok magukért beszélnek. Ami azonban ennél sokkal érdekesebb, az a nagyszámu szinkópa elhelyezkedési rendjét illeti az egyes szakaszokban, vagyis azt, milyen mértékben és milyen harmonikusan illeszkednek a szakasz össz-ritmusába, alkotnak más ritmuselemekkel nagyobb ivű ritmus-motivumokat.

Mindhárom táncos összes szakasza közül minden kétséget kizáróan Kalló III.sz.-ának 2 ütemes, háromszor ismételt és tökéletes szimmetriában elhelyezkedő  kettős szinkópájú ritmusa a legharmonikusabb és legszebb, mivel ritmikailag belső accelerando hatását is kelti. A másik két táncosnál ehhez hasonlóan szép ritmusképletek csak a G-részben találhatók (Mátyás II.,IV., Fekete II.,VI.,VII.). E kiemelkedő, nagyobb lélegzetű ritmus-motivumokon kívül a szinkópák legkülönbözőbb illeszkedése, harmonikus és ötletszerű egyaránt található. Amilyen mértékben rendkívüli módon gazdagítja egy-

egy szakasz ritmusvonulatát a fentihez hasonló szinkópás motívum, ugyanolyan mértékben monotonná is teheti az egyenletes és sűrűn ismétlődő szinkópa (Kalló VI., XI., Fekete V.). Jellemző vonása mindhárom táncnak, hogy a K-rész motívumkettősének 1. tagja mindig vagy tényleges, vagy sulyláb-szinkópa.^{64/}

10. A ritmus témához a legszerveesebben kapcsolódnak egyes dinamikai fogalmak is, így a különböző sforzatók (a továbbiakban szf), mivel "kiemelő" hatásuknál fogva erősíthetik vagy éppen kontrázhatják a metrikát.^{65/} Ebben a vonatkozásban a hallható szf mozdulatokat érdemes szemügyre venni, és ezekkel kapcsolatosan azt is, hogy milyen mozdulatfajtaival és milyen arányban fordulnak elő, hogyan viszonyulnak a zenei és a koreográfiai metrikához, valamint milyen arányu a részesedése a gesztusok szf-jának. (Ez utóbbi egyben arra is rámutat, hogy a komplex ritmusból hány időértéket képeznek a gesztusok; és bár utóbbi a VI-VII.T. kétféle ritmus-sorainak összevetéséből kitűnik, összesítése - mint az ugrástípusoké is - jobb áttekintést tesz lehetővé, és így megkönnyíti a törvényszerű összefüggések felismerését.)

A IX.T. "sfG" rovataiban látható, mely szakaszokban/részekben vannak és milyen számban ritmusalkotó önálló szf gesztusok.^{66/} Az alábbi összesítés a sulyfázis és szf gesztus közötti arányokat mutatja, egész számra kikerekítve; az arányban az első szám a sulyfázisé. (A 2:1 arány pl. azt jelenti, hogy átlagban minden harmadik fázis önálló szf gesztus.)

KALLÓ		MÁTYÁS	FEKETE
I. 3:1	VII. 4:1	I. 2:1	I. 2:1
II. 2:1	VIII. 5:1	II. 3:1	II. -
III. 7:1	IX. 14:1	III. -	III. 2:1
IV. 3:1	X. 5:1	IV. 2:1	IV. 2:1
V. 5:1	XI. 5:1	V. 2:1	V. 21:1
VI. 8:1	XII. 3:1	VI. 4:1	VI. 7:1
			VII. 6:1

Kiemelkedő az önálló sfz gesztusok száma Kalló I., II., IV. és XII., Mátyás I., II., IV., V. és Fekete I., III., IV. szakaszában, míg elenyészően csekély vagy egyáltalán nincs Kalló IX., Mátyás III. és Fekete II. és V. szakaszában.

A sfz fázisok (gesztus és súly) ritmikai vonatkozásának vizsgálatánál nem tűnik mellékes szempontnak, hogyan viszonyulnak a sfz-k a zenei, és hogyan a koreográfiai metrikához, a fentebb már említett okokból. Hangzás tekintetében azonban nem egyforma a sfz-k dinamikai szintje; könnyed toppantások alig hallhatók, tompábbak a combcsapók, mint a csizmaverők, és erősebb a hatása a tapsnak. A bokázók is a tompábban ható sfz-khoz tartoznak, és az egyes-bokázók dinamikája csekélyebb, mint a kettőssőké, viszont a dobbantások általában erőteljesebbek az utóbbiaknál. (A hatásfoknak e differenciáltabb értékelésére azonban jelen tanulmány csak a figyelmet kívánja felhívni.) Az alábbi összesítő táblázatokon a sfz-k mozdulatfajtánkénti csoportosításából kitűnik, hogy szakaszonként hány sfz fázis van, melyek esnek egybe metrikai sullyal és melyek kontrások, mennyi ezekből a sulyfázissal egyidejű és mennyi a pusztán gesztus-sfz, hogyan viszonyul a metrikai hangsullyal egybeeső sfz a kontráshoz, a pusztán sulyfázissal táncolt a gesztussal táncolthoz (akár sullyal egyidejű, akár nem).

Az első három táblázat (201-202 old.) a három táncos sfz-mozdulatait összesíti a zenei metrumhoz viszonyítva.

A táblázaton alkalmazott jelek és rövidítések :

↖ = páros bokázó; ↗ = egyes bokázó; - = dobbantás;

⋈ = toppantás; ~ = csapásoló; ~ = taps

S = metrikai súly; Ko = kontra; Ö = összesen

A dobbantás és toppantás rovatban: pl. /1 = könnyed sfz, 1/1 = egy "normális" erőfoku és egy könnyed sfz (tehát a /-jeltől balra áll a "normális" sfz, jobbra a könnyed sfz; ahol nincs ilyen választóvonal, ott a szám a "normális" sfz-t jelöli). - Az aláhúzott számok a sulyfázissal egyidejű sfz-t, az aláhúzás nélküliek a pusztán gesztussal táncoltat jelentik (pl. a páros bokázó rovatban az aláhúzás nélküli szám légbokázót jelent).

- Pl. $\underline{2}$, $\underline{3}$ = két/három azonos típusú sfz mozdulat egymás után (párosával/hármasával megjelenő fázisoknál az indító fázis szabja meg a súlyra vagy kontrára kezdés hatását; így a "S+Ko" és "Ko" összesítésben értékük = 1). A koreográfiai egységek szerinti metrikai hasonlításnál (ld. a 204-205 oldalon) szétválnak az ilyen párok/hármasok, ha az első tag egy egység végére, a második értelemszerűen a következő egység elejére kerül. - $\underline{1+1}$ és $\underline{1+1+1}$ olyan sorozat-csapókat jelöl, amelyekben az egyik tag súlyfázissal esik egybe. A fent említett $\underline{2}$ -höz hasonlóan a "S+Ko" és "Ko" összesítésben egy-egy lánc értéke = 1.

KALLÓ A sfz viszonya a zenei metrumhoz

	$\uparrow\downarrow$		\uparrow		—		\cdot		\sim				
	S	Ko	S	Ko	S	Ko	S	S	Ko	S	S+Ko	Ko	
I	<u>3</u>	—	—	—	—	<u>1</u>	1	6, <u>1</u>	2 — — —	—	14	3	
II	<u>3</u> , <u>2</u>	—	<u>3</u>	—	—	—	1	2x <u>1+1</u>	<u>1</u> ,3x <u>1+1+1</u>	1	15	4	
III	<u>1</u>	3x <u>1+1</u>	—	—	—	<u>1</u>	—	—	—	—	5	4	
IV	<u>4</u>	<u>4</u>	—	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>1</u>	1	4 —	3 — —	—	19	9	
V	<u>3</u> , <u>2</u>	—	<u>1</u> , <u>2</u> , <u>2</u>	—	<u>1</u>	—	—	<u>1+1</u>	<u>2</u> ,2, <u>1+1+1</u>	—	14	5	
VI	<u>1</u>	—	—	—	—	—	1	<u>1+2</u>	1 — —	—	4	1	
VII	<u>1</u> ,3	3x <u>1+1</u>	<u>3</u>	—	—	<u>2</u>	—	—	—	—	12	5	
VIII	<u>3</u>	<u>1+1</u>	<u>3</u>	—	<u>2</u>	—	1/1	—	2 — —	—	12	6	
IX	<u>2</u>	—	<u>1</u>	—	<u>2</u>	—	/1	—	1 — —	—	7	3	
X	<u>2</u> ,1	—	—	—	<u>2</u>	—	<u>1</u>	2 —	1 — —	—	9	3	
XI	<u>4</u>	2	—	—	—	<u>3</u>	1	—	1 — —	—	11	6	
XII	<u>6</u> ,5	—	—	—	<u>2</u>	—	<u>3</u>	1	—	1 — —	17	5	
Ö	9, <u>37</u>	<u>9</u> , <u>11</u>	<u>15</u>	<u>2</u>	<u>2</u>	<u>14</u>	10	<u>16</u> , <u>7</u>	<u>22</u> , <u>7</u>	1	139	54	
169	<u>18+48=66</u>		<u>24</u>		<u>16</u>		10	<u>14+38=52</u>		1	$\frac{S}{Ko}$ 1.6:1		

MÁTYÁS A sfz viszonya a zenei metrumhoz

										Ö	Ö
	S	Ko	S	S	Ko	S	S	Ko	S	S+Ko	Ko
I	<u>2,2</u>	—	<u>2</u>	<u>1/1</u>	<u>2</u>	/1	—	3 — — —	2	16	5
II	<u>2</u>	—	<u>2,1</u>	—	<u>2/2</u>	/1	<u>2</u>	<u>2,1+1+1</u> — —	—	14	7
III	<u>4</u>	—	—	—	<u>2/2</u>	—	—	— — — —	—	8	4
IV	—	<u>1</u>	<u>1</u>	—	<u>3</u>	/2	—	<u>4,2</u> — — —	1	10	6
V	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>2</u>	—	—	—	<u>1</u>	<u>3,2,2,2,2,1+1</u>	<u>2,2</u>	24	12
VI	<u>3</u>	—	—	<u>1</u>	<u>2</u>	/5	—	— — — —	—	11	2
Ö	<u>2,16</u>	<u>4</u>	<u>7,1</u>	<u>3</u>	<u>15</u>	9	<u>2,1</u>	<u>16,11</u>	<u>5,2</u>	83	36
94	<u>2+20=22</u>	8			18	9		<u>18+12=30</u>	7	S :Ko 1.3:1	

FEKETE A sfz viszonya a zenei metrumhoz

									Ö	Ö
	S	S	S	Ko	S	S	Ko	S	S+Ko	Ko
I	<u>7,2</u>	—	—	<u>3</u>	—	—	<u>6,4,1+1</u>	4	26*	14
II	<u>2</u>	—	—	—	—	—	—	—	2	
III	<u>1</u>	—	—	<u>1/2</u>	/8	—	<u>5,1+1+1</u>	—	18	9
IV	<u>6,2</u>	1	<u>1</u>	<u>4</u>	—	—	<u>7,2</u>	—	23	13
V	<u>2</u>	1	—	<u>1/3</u>	—	—	<u>1</u>	—	8	5
VI	<u>2,1</u>	2	—	<u>5/2</u>	—	—	<u>1</u>	—	12	7*
VII	<u>2</u>	1	—	<u>1/2</u>	—	2	—	—	8	3
Ö	<u>22,5</u>	5	<u>1</u>	<u>24</u>	8	2	<u>16,15</u>	4	97	51
102	27	5		25	8		<u>18+15=33</u>	4	S:Ko 1:1.1	

*Az I.sz.-ban kétszer van kettőzött sfz (taps légbokázóval), a VI.sz.-ban egyszer (dobbantás csapóval). A két "Ö" rovatban a kettőzött sfz értéke = 1.

A táblázatokon és azok alatt látható számszerű adatokhoz nem szükséges magyarázat vagy kiemelés. Viszont érdekes felvetni a kérdést, hogy az egyes sfz-típusokon belül van-e szabályszerűség a sulyra és kontrára esés tekintetében, vagy sem.

A sfz toppantások egyértelműen mindig sulyra esnek, és a dob-
bantások dominálón kontrára (a három táncosnál az 59 dobban-
tásból összesen 6 esik sulyra), a tapsok csak sulyra, és Feke-
ténél a páros és egyes bokázók is (köztük 5 légbokázó), míg
Kalló dominálón kontrára táncolja légbokázóit. Mátyás és Feke-
te dominálón kontrára csapásol vagy kezdi csapó-láncait (18:2,
ill. 28:2 az arány kontra és hangsúly között), Kallónál csak
valamivel több a kontrás csapó, ill. kontrára kezdett csapó-
lánc (21:17).

A legtöbb sfz-t tartalmazó szakaszoknál (Kalló II., V., Má-
tyás V., Fekete I., IV.) felmerülhet az a kérdés, hogy a sfz-
halmozás nem jelent-e egyhangúságot a szakasz dinamikai tartal-
ma szempontjából. Erre a kérdésre egyedül e táblázatok alapján
nem lehet kielégítő választ adni, be kell vonni a partitúrákat
is, mivel éppen e kérdés megítélésénél nagy szerepet játszanak
a különböző sfz-mozdulatfajták közötti fent említett hatáskü-
lönbségek. A partitúrák tanúsága szerint a négy fent említett
szakaszban olyan kiegyensúlyozott változatossággal fűződnek
sfz-láncba a különböző hatásfokok, hogy dinamikai monotonia
szóba sem jöhet. (Mint azonban minden ilyen jellegű megállapi-
tás, ez sem lehet mentes az elemző szubjektív megítélésétől.)

A következő három táblázat a sfz-kat a koreográfiai met-
rikához viszonyítva szemlélteti; az összesítésben (utolsó két
rovat) csak a "S:Ko" viszony érdekes, mivel a többi vonatkozás
nem különbözik az előző táblázatok összesítéseitől. (Az azokon
alkalmazott jelek és rövidítések megegyeznek az alábbi táblá-
zatokon alkalmazottakkal. A három táblázatot lásd a 204-205
oldalon.)

KALLÓ A sfz viszonya a koreográfiai frazirozás metrumához

					—		·						ö	
	S	Ko	S	Ko	S	Ko	S	Ko	S	Ko	Ko	S	Ko	
I		<u>3</u> — —	— —	—	<u>1</u> — —	—	1		8, <u>1</u> — — —	—	1	13		
II	<u>1</u>	<u>4</u> — —	<u>3</u> — —	— —	— —	—	1		<u>1</u> , <u>2x1+1</u> , <u>3x1+1+1</u>	1	4	12		
III		<u>1</u> , <u>3x1+1</u>	— —	—	<u>1</u> — —	—	—	—	— — — —	—	1	4		
IV		<u>8</u> — —	— —	<u>1</u> <u>2</u> — —	1	2	—	1	2 5 — — — —	—	4	15		
V	<u>1</u>	<u>4</u> — —	<u>1</u> , <u>2</u> , <u>2</u>	—	<u>1</u> — —	—	—	—	<u>2</u> , <u>2</u> , <u>1+1</u> , <u>1+1+1</u>	—	5	10		
VI		<u>1</u> — —	— —	—	— —	—	1	<u>2</u>	<u>1</u> , <u>1+1</u> — — —	—	1	4		
VII	3	<u>1</u> , <u>3x1+1</u>	<u>3</u> — —	<u>1</u> <u>1</u> — —	—	—	—	—	— — — —	—	7	5		
VIII		<u>3</u> <u>1+1</u>	<u>2</u> , <u>2</u>	<u>1</u> <u>2</u> — —	2	—	2	—	2 — — — —	—	5	9		
IX		<u>2</u> — —	— —	<u>3</u> — —	/1	—	1	—	1 — — — —	—	7			
X		<u>2</u> , <u>1</u> — —	<u>1</u> — —	<u>1</u> <u>1</u> — —	1	—	1	3	— — — —	—	2	8		
XI	2	<u>4</u> — —	— —	<u>3</u> — —	1	—	1	—	— — — —	—	7	4		
XII		<u>6</u> , <u>5</u> — —	<u>1</u> — —	<u>1</u> <u>3</u> — —	1	—	1	1	— — — —	—	4	14		
ö	7	59	17	7	15	1	1	9	5	47	1	41	105	

S:Ko

1:2.6










MÁTYÁS A sfz viszonya a koreográfiai frazirozás metrumához

					—		·						ö			
	S	Ko	S	Ko	S	Ko	S	Ko	S	Ko	S	Ko	S	Ko		
I	2	<u>2</u>	<u>2</u>	—	<u>3</u>	<u>1</u>	/1		3	—	—	—	2	11	5	
II	—	<u>2</u>	<u>1</u>	1, <u>1</u>	<u>2/2</u>	—	/1	—	<u>2</u>	—	—	<u>2</u> , <u>1+1+1</u>	—	—	8	6
III	—	<u>4</u>	—	—	<u>1/2</u>	<u>1</u>	—	—	—	—	—	—	—	—	3	5
IV	—	<u>1</u>	—	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>1</u>	—	/2	<u>2</u> , <u>2</u>	—	<u>2</u>	—	—	1	4	7
V	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>2</u>	—	—	—	—	—	1, <u>3x1+1</u>	<u>3</u> , <u>2</u> , <u>2</u>	<u>2</u> , <u>2</u>	—	—	—	11	13
VI	—	<u>3</u>	—	—	<u>2</u>	<u>1</u>	/1	4	—	—	—	—	—	—	3	8
Ö	3	19	5	3	14	4	3	6	16	14	4	3	40	44		

S:Ko

1:1.1

FEKETE A sfz viszonya a koreográfiai frazirozás metrumához

										Ö
	Ko	Ko	S	Ko	Ko	S	Ko	Ko	S	Ko
I	<u>7,2</u>	—	<u>3</u>	—	—	3	<u>4,3,1+1</u>	4	6	21
II	<u>2</u>	—	—	—	—	—	—	—	—	2
III	<u>1</u>	—	<u>3</u>	—	8	<u>4</u>	<u>1,1+1+1</u>	—	7	13
IV	<u>6,2</u>	1	<u>4</u>	<u>1</u>	—	5	<u>2,2</u>	—	9	14
V	<u>2</u>	1	<u>4</u>	—	—	<u>1</u>	—	—	5	3
VI	<u>2,1</u>	2	<u>7</u>	—	—	<u>1</u>	—	—	8	5
VII	<u>2</u>	1	<u>3</u>	—	—	—	2	—	3	5
Ö	27	5	24	1	8	14	20	4	38	63

S:Ko

1:1'7

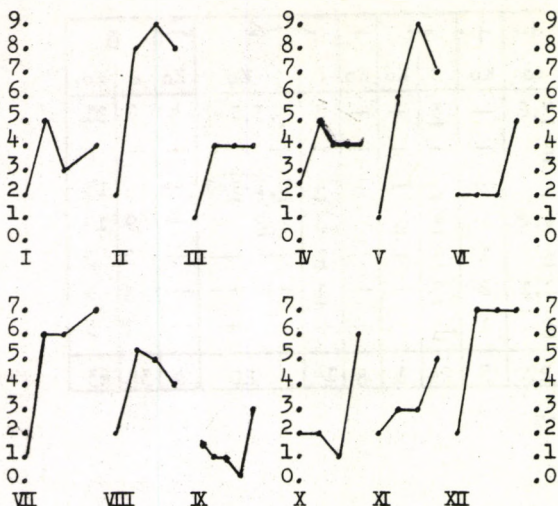
A frazirozási metrumhoz viszonyítva Fekete és többnyire Kalló is - a csapásolók kivételével - következetesen alkalmazza sulyra vagy kontrára a különböző sfz-típusokat. Mátyásnál ilyen következetesség nem tapasztalható. Ez a szempont azért érdekes, mert fényt vet a táncosok biztos vagy kevésbé biztos frazirozási ritmusérzékének problémájára is (hármójuk közül Mátyás az, akit a kinetikai elemek halmozása, a virtuozításra törekvés többször kibillent az értelemszerűen jó ritmikai hangsúlyozások rendjéből).^{68/}

A tuloldali görbék az egyes szakaszok dinamikai vonalvezetését, az azokon belüli crescendo-decrescendo hatást szemléltetik, a sfz fázisok mellett (a normális sfz értéke = 1, a könnyed sfz-é = 1/2) a magas és igen magas ugrások számának a bevonásával.^{69/} Az egyszerűség kedvéért 1 magas ugrás = 1 sfz értékével, 1 igen magas ugrás = 2 sfz értékével.

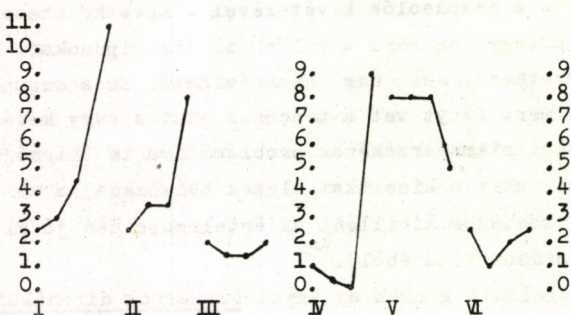
Az egyénenként és ezen belül szakaszonként is különbözőnek tetsző dinamikai vonalvezetés 4 fő típusba (ezen belül több variánsba) sorolható. Az A/ típus jellemzője, hogy Z-felé

Szakasz-dinamika

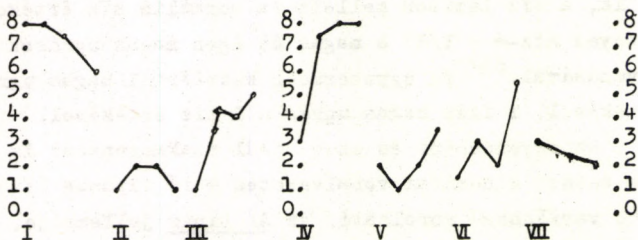
KALLÓ



MÁTYÁS



FEKETE



növekszik a dinamika; ezen belül azonban K és 1G,2G között különböző dinamikai fluktuációk vagy intenzitás-tartások lehetségesek. A B/ típus jellemzője, hogy Z-felé csökken a dinamika, míg K és G között szintén vannak variáns dinamikai árnyalások. A C/ típus jellemzője a folyamatos (de nem egyenletesen elosztott) crescendo K-tól Z-ig, a D/ típust pedig az jellemzi, hogy K után felugrik a dinamika 1G-be, majd többé-kevésbé állandó marad. E típusokat és variánsaikat szemléltetik az alábbi skémák (Feketénél a zárójelbe tett szakasz-szám a tkp.-i sorszámmot jelöli, a táncosokat nevük kezdőbetűje).

A/ K G G < 13 (K6, M4, F3)

a/ — — K VI
 — > K X
 < — K VII,XI; M II
 > — M III
 > — > K IX
 b/ < > K I; F III(IV),VI(VII)
 > < M VI; F V(VI)
 > > M IV

B/ K G G > 7 (K3, M1, F3)

a/ — — M V
 < — F II(III)
 — > F I(II)
 b/ < < K II,V
 < > K VIII
 // F VII(VIII)

C/ K < G < G < M I

D/ K < G G — 4 (K3, F1)

 — K III,XII
 < F IV(V)
 < > — K IV

A fenti 4 típusban természetesen nem tükröződik a dinamikai csucs-szint, valamint a GGZ-rész dinamikai szférája; ezeket a görbék skálája mutatja. A kis fluktuáció (néhol csak 1/2 értéknyi), a meredeken, néha drasztikusan felszökő, vagy a Z-részben aláhulló dinamikai vonalvezetés, valamint a K-résztől szinte alig különböző GGZ-rész dinamikai szintje érdemel külön kiemelést.

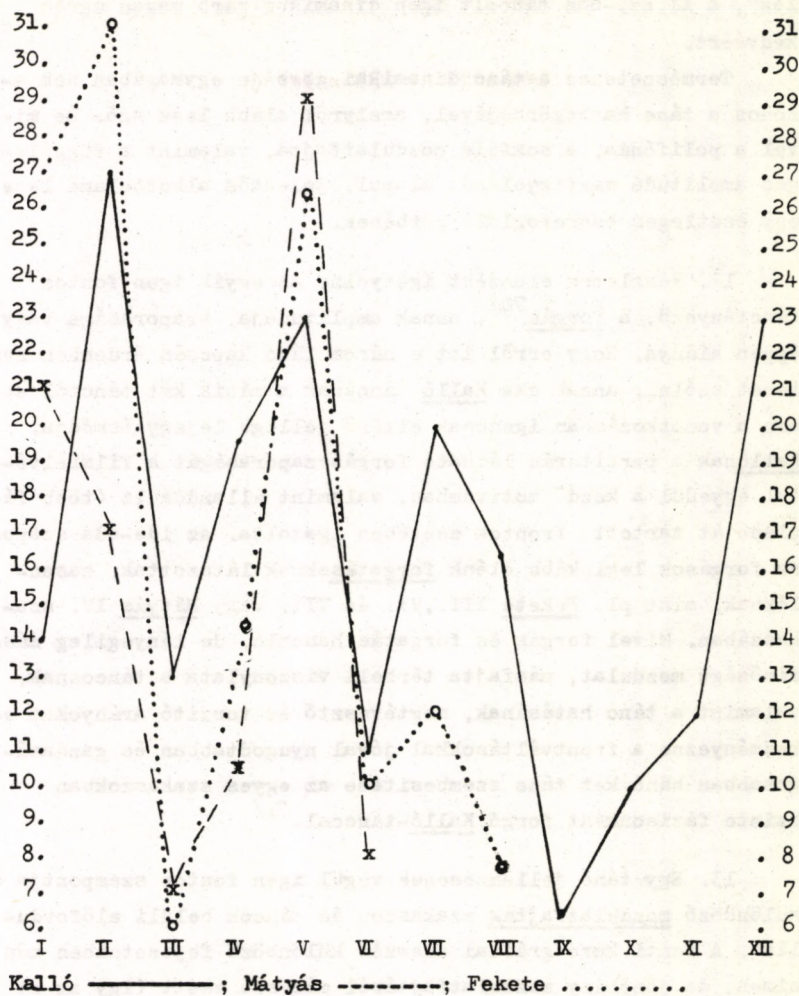
A Z-részben tulzott, a G-résztől teljesen leszakadó dinamikai fokozást Mátyás 3 görbéje (I,II,IV), kisebb mértékben Kalló és Fekete egy-egy görbéje (mindkettőnél VI) mutat. A szakasz dinamikai vonalvezetése szempontjából az ilyen "lökésszerű" dinamikai tetőpont nem mindig tűnik harmonikusnak.

Alacsony dinamikai szinten, kis fluktuációt mutat Kalló IX., Mátyás III. és VI. és Fekete II.(III), V.(VI) és VII.(VIII) szakasza. Ez a dinamikai tartalom Kallónál jól simul a két magasabb járásu, de nem extrém görbe közé, Mátyásnál a zuhanás elég szélsőséges képet mutat, Feketénél pedig e kettő között van (az előzőhöz szélsőségesen, a következőhöz harmonikusabban illeszkednek alacsony járásu görbéi).

A szakaszok összes sfz-fázisának, valamint magas ugrásának számát tekintetbe véve, az alábbi lesz a három tánc szinkronban lerajzolt dinamikai grafikonja (amelyen Fekete I.sz.-ának görbéje a már említett okokból a többiek II.sz.-ával van szinkronban, mivel csak így lehet kimutatni, hogy van-e analógia a három tánc dinamikai vonalvezetésében; vö. a 4/ jegyzetben a Fekete táncával kapcsolatban irtakkal).

A tuloldali három görbének hasonló, néha majdnem azonos vonalvezetése rögtön szembeötlő. Ennél még érdekesebb azonban az a tény, hogy mind Kalló, mind Fekete táncának dinamikai csucsát a II.sz.-ban éri el, míg Mátyás csak az V.-ben. - Kallónál egyfelől "elnehezedő", széthuzódó görbéje a tánc utolsó szakaszaiban (IX-XI.), másfelől a VIII.sz. tartalma, alászálló görbéje is azt látszik mutatni, hogy tkp. itt egyszer már be-

A három tánc dinamikai görbéje



fejeződött a tánc; a IX-XII. szakasz már csak amolyan "függe-lék", a XI.sz.-ban táncolt igen dinamikus záró magas ugrás kedvéért.

Természetesen a tánc dinamikai görbéje egymagában nem a-zonos a tánc hatásgörbéjével, amelyről alább lesz szó. De mi-vel a polifónia, a sokféle mozdulatfajta, valamint a függőle-ges amplitudó megfigyelésén alapul, jelentős alkotóeleme lehet egy esetleges összefoglaló görbének.

12. Részletes elemzést igényelne az egyik igen fontos tánc tényező, a forgás^{70/}, annak amplitudója, szaporasága vagy éppen hiánya. Hogy erről itt e három tánc kapcsán érdemben nem lehet szólni, annak oka Kalló táncának a másik két tánctól eb-ben a vonatkozásban igencsak eltérő jellegű lejegyzésmódja. Kallónak a partitúrán látható forgásszaporaságát a filmfelvé-tel egyedül a kezdő motivumban, valamint állandósult (több fá-zison át tartott) frontok esetében igazolta. Az ide-oda szapo-ra forgások leginkább élénk forгатásoknak látszottak, hason-lóknak, mint pl. Fekete III., VI. és VII. vagy Mátyás IV. sza-kaszában. Mivel forgás és forгатás hasonló, de lényegileg más-minőségű mozdulat, másfajta térbeli viszonylata a táncosnak, valamint a tánc hatásának, megtévesztő és torzító arányokat e-redményezne a frontváltásokkal jóval nyugodtabban és gazdasá-gosabban bántó két tánc szembesítése az egyes szakaszokban szinte fázisonként forgó Kalló-táncsal.^{71/}

13. Egy tánc jellemzésének végül igen fontos szempontja a különböző mozdulatfajták szakaszon és táncon belüli előfordu-lása. A fenti koreográfiai elemzés különböző fejezeteiben más címen, de jónéhány mozdulatfajtról már szó esett (így az öt ugrástípusról, a két lépéstípusról, a kar-, láb- és törzsgesz-tusokról és ezek sfz típusairól, valamint érintőlegesen for-gásról). Hogy a mozdulatfajtákról jelen tanulmányban nem ké-szült összesítő értékelés, annak oka az, hogy a M.-tanulmány

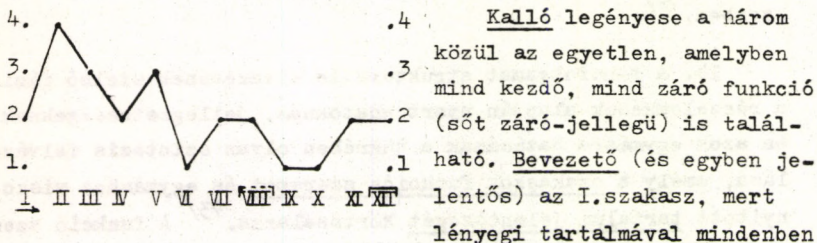
- bár több helyen említ mozdulatfajtákat - sehol sem regisztrálja, hogy mely mozdulatféléseket számítja különböző fajtának. Ilymódon nem látszott reálisnak mozdulatfajták értelmezésének és szerepének összehasonlítása a kétféle elemzési módszerben.^{72/}

14. A táncfolyamat strukturális elemzésének utolsó fázisa a részelemzések alapján nyert adatoknak, jellegzetességeknek és azok egymásra hatásának a tükrében olyan szintézis felvázolása, amely a szakaszok funkciók szerepét és egymáshoz viszonyított tartalmi jelentőségét körvonalazza.^{73/} A funkció szempontjából, a szakasz részeihez hasonlóan, bevezető, gerinc és záró szakaszból, ill. szakaszokról lehet beszélni. A legényesek esetében a gerinc szakaszok nagyszámúak, köztük jelentőségük szerint is különbséget kell tenni (egyébként tartalmi vonatkozásban az esetleges kezdő vagy záró funkciójú szakaszt is értékelni kell). A tartalmi jelentőségnél a következő megkülönböztetések látszottak szükségesnek: kiemelkedő, igen jelentős, jelentős és jelző nélküli, un. mellék szakasz (kb. ez felel meg az un. pihenő, aprózó, gyengébb szakaszoknak).^{74/}

Mind a funkciók, mind a jelentőségek meghatározása - bár konkrét részadatokon alapul - éppen az adatok egymásra hatása, a koreográfiai szerkesztés minősítése (a nyert adatok pozitív vagy negatív értelmezése miatt) természetszerűleg részben szubjektív jellegű, ezért könnyen előfordulhat, hogy ugyanannak a táncnak az értékelése más szempontok előtérbe helyezésével teljesen vagy részben eltérő eredményt mutathat.

Amikor szakaszok tartalmi jelentőségéről van szó, mindig csak az egész szakasz tartalma lehet a téma; egy-egy kiemelkedő mozdulat, mozzanat nem jelentheti az egész szakasz tartalmát. Mivel a három legényesben (egy-egy kivételtől eltekintve) a K-részek lényegileg azonos tartalommal térnek vissza, és ezért mindegyik szakasz minőségét azonos módon érintik, a GGZ-rész az, amelyik a szakaszok tartalmát meghatározza.

A szakaszok funkcióját a következő jelek jelölik: → bevezető; □ = záró; □□ = záró-jellegű. A jelentőséget kis grafikon szemlélteti, amelyben a mutatószámok közül 4 = kiemelkedő, 3 = igen jelentős, 2 = jelentős, 1 = mellék szakasz.



eltér a többi szakaszétól: végig aránylag mély amplitudóju, dominálónan lépő, erőteljes, de nem fortissimo hatású, a frontokat szakaszrészenként váltó, haladó, polifon. De variatív szerkezete és a szakasz végefelé heterometriát eredményező tagolódása, a Δ -értékek sullyal táncolása az egyébként szép ritmikai konstrukciót hektikussá teszi (és a végén ki is bilentli a domináló frazirozásból).

A legényes kiemelkedő szakasza a legharmonikusabban megfogalmazott, gazdagon polifon, a legszebb kettős motivumot crescendóban variáló (4-5 motivumkettős), a kettős motivumon belül is crescendóval építkező, a legmagasabb dinamikai szinten levő - a dinamikát igen változatos színskálával kifejtő - az ABBB szerkezeten belül is a Z-részben kis forgásokkal fokozó, kitűnő metrikai frazirozású II. szakasz. Relatív tánctempója is a mérsékelttekhez tartozik, ugrástartalma dominálónan "lenge", amit a páros sulyokkal lezárások szervesen kereteznek. A nyílt és zárt motivumok kötésével is a belső frazirozást érzékelteti. (Nem Kalló az egyetlen, aki legkiemelkedőbb szakaszát a tánc elején hozza; Feketénél ugyanez tapasztalható.)

A III.szakasz igen jelentős, és a tánc másik legszebb kettős motívumát (6-7) tartalmazza, amelyben szintén nyílt + zárt motívum ötvöződik egységbe. Az alacsonyabb dinamikai szintet a tánc legszebb ritmikai kombinációja (a szinkópalánc nyolcadokkal 2 ütemes ritmus-motívumot formál), a II. szakaszra tükörfrazirozással válaszoló metrikai tagolása, polifóniája és nyugodtabb relatív tempója lehetővé teszi térbeli rajzolatainak (lábívek, lábkörök) kifejtését. Jól kombinálja a horizontális és vertikális amplitúdót, és a II.sz.-hoz hasonlóan a levegős és tömör ugrásokat jól váltogatja a táncos.

A IV.szakasz magasabb dinamikai szintje és polifóniája ellenére is csak jelentős, mert belső tagolódása töredező, dominálón zárt motívumok sorából áll. Építkezése kombinatívan indul, majd variatív folytatással inkább hanyatló, mintsem emelkedő belső vonalvezetést mutat; motívumválasztása - a szakasz közepén a bevezető szakasz együtemnyi visszaidézése - megtöri a koreográfiai vonalvezetést. Az izópódiát indikáló metrikai frazirozást nem követi motívikai tartalma.

Az V.szakasz ismét igen jelentős dinamikai szintje (amely gazdagon árnyalt), a Z-rész felé crescendáló vonalvezetése, harmonikus, jól illeszkedő metrikai szerkezete és a "lengé" és tömör ugrásfajtákat jól váltogató, tényleges, valamint sulyszinkópákkal szimmetrikus ritmus-motívumokat alkotó belső felépítettsége miatt. Amplitúdója dominálónan vertikális, csak a Z-részben szélesedik ki (a II.sz. motívumkettősével). A sok forgolódás (vagy forgatás), valamint a kizárólag ugrástípusok alkalmazása (a GGZ-ben nincs lépés), a magasabb relatív tánc-tempó (főleg a két G-részben) azonban nyugtalanabb hatásúvá teszi, mint a II. és III. szakaszt.

Az V. szakasz után a tánc hatásgörbéje erősen lefelé tendál, és egyik szakaszban sem éri el a II-III. és V. szakasz szintjét. A VI.szakasz mellékszakasz, aprózó, monotonul azonos rövid szinkópált ritmust ismétlő, egyetlen ugrástípusra épülő,

a Z-részben a G-részhez viszonyított magasabb dinamikai szint ellenére sem fejlődő, nyíltan és rövidülten végződő, a két G-részben szinte megállás nélkül forgolódó (vagy forgató) szakasz. Variált szerkezetű záró motivuma záróinak legjelentéktelenebbje, amely tartalmilag nem kapcsolódik a G-részhez (ha csak a folytatódó jetek tekintetében nem).

A VII.szakasz jelentős, mert magas járásu a dinamikai foka, valamint amplitudója, és virtuozitás szempontjából is jelentős. Kettős motivumában (13-7) azonban nem jól egészíti ki a társulás két tagja egymást: mindkettőnek tartalma légbokázó (Mátyás e társulás első tagját, a nagyharangot lenge, játékos motivummal társítja, amely a kontraszt révén jobb egyensúlyt teremt a füzésen belül). A szakasz metrikai szerkezete erősen szaggatja a belső ritmikai íveket; a polifónia alacsony szintű, és a "lenge" sötét a nem kedvező J J ritmusképletben nehezéssé válik, így nem érvényesül oldó hatása a szakító páros sulyu ugrásokkal szemben.

Kalló tulajdonképpen a jelentős VIII.szakasszal fejezhetné be táncát, mivel ez a szakasztartalom jól foglalja össze az előzők tartalmát, s ilyen minőségében predesztinált volna a záró funkciójú szakasz szerepére. A XI.szakasz záró motivuma (19.) azonban még szót kér, ezért alacsony szinten, egy amorf konstrukciójú, legsebebb relatív tempójú, lényegében csak jetekre épülő IX.szakasz, és egy szerkezetileg jobban megformált, de ugyanolyan sebes, lényegileg a IX.sz. tartalmát ismétlő, az I. szakaszból eklektikusan beillesztett csizmaverővel eléggé szétdarabolt X.szakasz következik (mindkét szakasz mellékszakasz).

Ezekről merőben eltér, de az összes előző szakasztól is teljesen különváll a XI.szakasz, amely az egész legényes legtömörebb (csak pároslábu ugrást tartalmazó), dominálónan homofón (az egyetlen e táncban), groteszk elemeket tartalmazó (guggoló légbokázó) szakasza. Jelentős minősítését a záró moti-

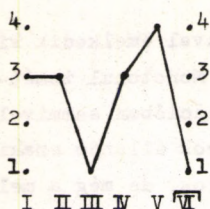
vum indokolja, amely Kalló legmagasabb ugrásával emelkedik ki a XI. szakasz alacsonyan tartott szintjéből. Monotonul ismétlődő szinkópa-lánca az együtemes ritmuskombinációban semmivel sem hoz többet, mint a VI.sz.-é. A páros sulyok állandó szakítása idegennek tűnik az igen jelentős szakaszok, de még a mellék-szakaszok szövődő-fonódó, inkább lenge, mintsem tömör tartalmaihoz viszonyítva is.

Itt felmerülhet az a kérdés, hogy az eltérés, a merőben különbözőség, az egysikuság az eladdig uralkodó többsikusággal szemben olyan hatáselem-e, amely tetőpontot jelenthet az előző szakasztartalmakhoz és az egész tánc korábbi vonalvezetéséhez viszonyítva? És hogy vajon egyetlen magas ugrás a szakasz végén determinálhatja-e az előző öt ütem minőségét? Jelen tanulmány és Martin tanulmánya ebben a kérdésben merőben ellentétes álláspontot foglal el. (Mindkét álláspont szubjektív, ezért legfeljebb vita tárgyát képezheti. Több, analóg legényesfolyamatnak az ittenivel való egybevetése talán objektivebb választ adhat a felvetett kérdésekre.)

A XII.szakasz záró funkciója, mert előző szakaszok tartalmát idézi vissza variált, egyszerű, aránylag igénytelen ismétlődő formában, viszonylag magas, de monoton jellegű dinamikával. A tömör XI.szakasz után azonban csak a Z-részben oldja fel igazán a dominálóan szűk vertikális mozgást és az állandó zárásokkal az ütemenkénti szakítást.^{75/}

Mátyás és Fekete legényesének tánc tartalmi vizsgálata itt csak elnagyoltan és röviden vázolható, főként a Kalló-legényessel összevetve párhuzamot vagy különbözőséget mutató vonások kiemelésével.

Mátyás legényesében (grafikonját lásd a tuloldalon) nincs bevezető szakaszfunkció. Az I.szakasz elég magas dinamikai szintje és motivikai tartalma miatt nem kezdő jellegű (a G-részben a nagyharang, a Z-részben pedig Mátyás legerőteljesebb záró motívuma inkább már kisebb csucst, semmint introdukciót

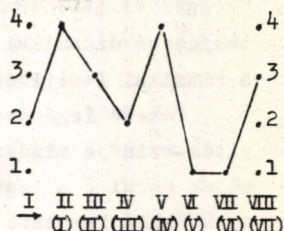


jelent). A VI.szakasz záró funkcióju; bár a G-részben nem az előzmények összefoglalását, hanem új motívumot hoz, de a Z-rész visszatérő tartalmu, és ez indokolja (ha nem is minden kétséget kizáróan) e szakasz záró funkcióját.

A tánc csúcspontját a kiemelkedő V. szakasz jelenti, amely már a dinamikai görbében is ilyennek mutatkozott. Dominálónan polifón, tartalmilag jól felépített, frazirozási ritmusában azonban nem töretlen vonalvezetésű (zavaró a szakasz ritmikai felépítésében a súlyszinkópákkal képzett harmonikus ritmus-motívumoknak az 5. ütemben ötletszerűnek ható belső szinkópával megszakított folyamata). IV.szakaszának tartalma koreográfiai szempontból vetekszik az V.szakaszával, a lenge sötét közben kacsaringózó virtuóz lábkörökkel, amelyekkel az önmagában igen szép, ritmikai felépítésében azonban a 8.ütemben nem szerencsés záró motívumkettőssel túl nagy kontrasztot képez, mind a dinamikai szintet, mind a mozgulati tartalmat illetően. Egyedül az igen jelentős II.szakaszban kapcsolódik harmonikusan a G-részben elindított gondolat továbbfejlesztésével crescendáló Z-rész motívumkettőse a szakasztartalomhoz. Ugy tűnik, hogy Kallóval ellentétben Mátyás inkább jól megformált egységeket tesz egymásutánba, nem építkezik a G-részből a Z-részbe harmonikus fokozásu, esetleg elhangzó, de tartalmilag az előzményből következő frazirozásokkal és a tartalom továbbfejlesztésével. Az igen jelentős és kiemelkedő szakaszok között csak egyszer (III.), valamint a tánc legvégén "lazít" a környékező, dus tartalmu, magasjárásu szakasztartalmakhoz viszonyítva. Ezért koreográfiaailag nem kelti azt a szervesen építkező, a különböző tényezőket minden szempontból harmonikusan ötvöző, régi elemeket új köntösben újraformáló, kreatívabb alkotásmódot, amelyet Kalló legszebb

szakaszaiban valóban magas szinten tár nézői elé. (Természetesen, mint az előzőek, ez is csak szubjektív értékitélet.)

Fekete legényese a koreográfiai gondolatmenet, építkezés tekintetében igen közel áll Kallóéhoz, virtuozitás-foka magasabb Kallóénál. Az itt nem közölt fél szakasz, amely a mellékelt görbén az I. szakasz számát kapta (a szakasz-számok alatti zárójeles számok utalnak az itt közölt és tárgyalt hét szakaszra), tipikusan bevezető funkcióju: pontosan Máttyás 19-es motivumát táncolja a G-részben és a Z-részben is, rövid lezáró variánssal. E motivum tartalma igen alkalmas a hangulatkeltésre, az utána hirtelen a csucsra szökkenő tánc bevezetésére. Fekete kétszer ér el csucst, a tánc elején és derekán; a két csucs tartalmilag egymás variánsa, de a dinamikai vonalvezetésben bizonyos fokig megfordítása. A II. szakaszban (I.) a K-rész nélkül táncolt G-rész fortissimo, ezen belül gazdagon árnyalt, a Z-rész motivumkettőse elhangzó, elcsendesülő, és kitűnően vezet át a kevésbé sfz, de hasonlóan virtuóz, térdinamikájával erős III. (II.) szakaszba. Az V. (IV.) szakaszban már kezdő motivum is van, így eleve alacsonyabb az össz-dinamikai szint az 1-6. ütemben; maga a G-rész is valamivel visszafogottabb, mint a II. szakaszban, viszont a Z-részben - igen jól kapcsolódva a G-rész tartalmához - erős crescendóval koronázza ezt a kiemelkedő szakaszt.



Táncának azonban nincs záró funkcióju szakasza. A VIII. (VII.) szakasz domináló tartalma új és virtuóz, záró része azonban az előző Z-részekhez viszonyítva a legkevésbé megformált. Inkább azt a hatást kelti, hogy abbahagyja a táncot, semmint azt, hogy befejezi. - Két pihenő szakasza - VI-VII. (V-VI.) - ritmikailag egymás ismétlése (mindkettőben együtemes szinkópás ritmus ismétlődik), s ez - mint Kallónál (VI. szakaszának plasztikai tartalma is szinte azonos Kalló VI. szaka-

száéval!) - bizonyos monotóniát eredményez. A két pihenő szakasz motivikai tartalma azonban igen különböző, a dominálón "lengé" VI.(V.) szakasz után a tömör, páros lábra ugró, erőteljesebb dinamikai színezetű VII.(VI.) szakasz ellensúlyozza a ritmikai ismétlődés egysikuságát.

Fekete legényesének domináló polifóniája és magas virtuozitás-szintje minden bizonnyal annak is köszönhető, hogy hár-mójuk közül ő a legfiatalabb. Kitűnő szerkesztésmódja vetekszik Kalló legszebb szakaszainak szerkezetével, frazirozási ritmusa azonban egysikubb Kallóénál (tul sok szakaszában dominál a 4-es tagolódás, és utolsó 3 szakaszát ez a tagolódás jellemzi).

A koreográfia-központu elemzés rész-elemzései, valamint az azokból itt csak sommásan levont következtetések majd akkor bizonyulhatnak általánosan használható elemzési és rendszerezési szempontoknak, ha pl. a legényes tánc típus esetében az összes lejegyzett (filmre vett) táncfolyamat ilyenirányu vizsgálatahoz és a vizsgálatok alapján objektív törvényszerűségek kimutatásához tudnak némi segítséget nyújtani.

Budapest, 1980. június

A II-V. tábla partitúráin alkalmazott

egyszerűsített jelek magyarázata

1/ A forgásfokot - mivel nem haladja meg a 3/16-ot - csak a frontjelek mutatják; ezért a sulyrubrikában üresek a forgásjelek.

2/ Mind a láb, mind a kar gesztusait cselekvésjel, ill. annak variált, stilizált változatai jelölik.

a/ a lábnál a sima jel célirányos lábgesztust, a kettőzött alsó lábszár gesztust jelöl; íves formája mindkettőnek i-velt gesztust, "hurkolt" formája lábkört (főként alsó lábszár aktivitással) jelöl.

b/ a karnál az egyenes, szaggatott vonal a kísérő, önkéntelen karmozgásokat, a szögben vezetett vonal a csapásolóhoz ellenirányból élesen vezetett gesztust, az ives vonal legato (általában több irányt kötő) gesztust, a hurkolt pedig karkört (főként alkar aktivitással) jelent.

3/ A forgatásjelek általános hatálytalanító jele a visszavonás-jel.

A tanulmányban használt rövidítések

Gergely legényese: Martin György, Magyar tánc típusok és táncdialektusok III. Az erdélyi dialektus táncai melléklet IV. sz. tánc, amelyet a 63 éves Gergely Ferenc táncolt. Kinetográfia: Lányi Ágoston. Népművelési Prop. Iroda 1972. A táncra vonatkozó egyéb adatokat ld. ott.

M.-tanulmány: Martin György, Egy improvizatív férfitánc strukturája. TT 1976-77, 264-297; táncírás: Lányi Ágoston.

M.-P.: Martin György - Pesovár Ernő

MEA: Sz. Szentpál Mária, A mozdulatelemzés alapfogalmai. Népművelési Prop. Iroda 1978.

Sz.O.: Szentpál Olga

Táncjelírás I.: Sz. Szentpál Mária, Táncjelírás, Laban-kinetográfia I. Népművelési Prop. Iroda 1976.

TT: Táncudományi Tanulmányok

További rövidítések: pl. M12 = a M.-tanulmány szerinti 12-es motívumfajta; pl. Sz9 = jelen tanulmány motívummutatója; T. = tábla (lásd a mellékletben); sz. = szakasz; G-rész = gerinc rész (általában 3-6. ütem); 1G-rész = első gerinc rész, 2G-rész = második gerinc rész, 3G-rész = harmadik gerinc rész; K-rész = kezdő rész; Z-rész = záró rész; GZ-rész = gerinc+záró rész (3-8. ütem). - Az összesítésekben és a táblázatokon a K-, G- és Z-részt (stb.) csak az illető rész nagybetűje jelöli; pl. G = G-rész.

Jegyzetek

- 1/ (Itt és a továbbiakban is) lásd a részletes irodalomjegyzéket a "Magyar néptáncgyománnyok" c. könyvben. Zeneműkiadó 1980. E jegyzékből a jelen fejtegetések témakörét érintő következő magyar nyelvű tanulmányok érdemelnek külön felsorolást. Berkes Eszter: A szalvóniai magyar népszíngő táncgyománnyai. TT 1967-68, 127-196. - Borbély Jolán: Egy horvát tánc típus magyar kapcsolatai. TT 1961-1962, 137-195. - Kallos Zoltán - Martin György: A gyimesi csángók táncélete és táncai. TT 1969-1970, 196-254. - Lányi Ágoston: Lippentős. A friss csárdás domináns motívumának formai sajátosságai. TT 1961-62, 99-136. - Martin György: Magyar tánc típusok kelet-európai kapcsolatai. A MTA I. Osztályának Közleményei

- XXI (1964) 67-96.; Ua.: Motivumkutatás, motivumrendszerzés. A sárközi-Duna menti táncok motivumkincse. 1964; Ua.: Egy erdélyi férfitánc szerkezeti sajátosságai. A MTA I. Osztályának Közleményei XXIII (1966) 201-219; Ua.: Magyar táncpíusok és táncdialektusok, III. melléklete. 1972; Ua.: Legényes, verbunk, lassu magyar. Szempontok az erdélyi férfitáncok összehasonlító kutatásához. Népi Kultúra - Népi Társadalom VII (1973) 251-290; Ua.: A magyar körtánc és európai rokonsága. 1979. - Martin György - Pesovár Ernő: A magyar néptánc szerkezeti elemzése. TT 1959-1960, 193-248; U. azok: A motivumtípus meghatározása a táncfolklórban. Uo. 1963-1964, 193-234. - Pesovár Ernő: A simonfai verbunkok formai elemzése. Néprajzi Ért. XLII (1961); Ua.: Az ugrós páros. TT 1976-1977, 243-263; Ua.: A szőlő verbunk szerkezeti sajátosságai. 1980, 241-263. - Szentpál Olga: Arbeau francia gaillarde-jainak formai elemzése. TT 1963-1964, 79-148.; továbbá Szentpál Olga: A magyar néptánc formai elemzése. Ethnographia LXXII (1961) 3-55. - Sz. Szentpál Mária: Csoportos néptáncoreográfiák formai elemzése. TT 1965-1966, 77-107.
- 2/ Ennek az elemzési módszernek az alapjait Szentpál O. művei vetették meg. A jelen tanulmány ezekből indult ki, de részben módosította, részben továbbfejlesztette Sz. O. módszerét.
 - 3/ Martin György: East-European Relations of Hungarian Dance Types. Europa et Hungaria, 1965, 469-515. A táncot az 52 éves Mátyás István (Magyarvista - Visten, Romania) járta; a táncot a filmről Lányi Ágoston jegyezte le. A gyűjtésre vonatkozó egyéb adatokat ld. ott. - A tánc I. szakasza a 6. h-on kezdődik. Mivel a 6-8. h-ból és a többi szakaszból következtetni lehet az 1-5. h tartalmára, a többi szakasz alapján kiegészítettem ezt az elemzés szempontjából igen fontos szakaszt.
 - 4/ Martin György: Egy erdélyi férfitánc szerkezeti sajátosságai. I. h. (ld. az 1/-es jegyzetet). A táncot a 35 éves Fekete János (Kalotaszeg, Bogártelke - Bagara) járta; a filmről Lányi Ágoston jegyezte le. A gyűjtésre vonatkozó egyéb adatokat ld. ott. - A tánc 1/2 töredék szakasszal kezdődik. Mivel az összehasonlítás szempontjából csak teljes szakaszok jöhetnek tekintetbe, és 1/2 szakaszt nem lenne helyes rekonstruálni, az első teljes szakasz kapta az I.-jelet. Azokon a helyeken azonban, ahol jelentősége lesz annak, hogy az itt elsőként említett szakasz tkp. a tánc II. szakasza, ezt a ténytet figyelembe vesszük.
 - 5/ Természetes, hogy teljes értékű törvényszerűségekről csak akkor beszélhetünk majd, ha ennél sokszorta több legényes folyamat elemzése során nyernek bizonyítást. Mégis, e három kiemelkedő jelentőségű legényes, valamint a terjedelem szabta korlátok miatt a vizsgálatba itt be nem vonható más legé-

nyesek - köztük mezősegiék és pontozók is - vizsgálata már most néhány törvényszerűség valószínűségét látszik megerősíteni.

- 6/ A terjedelem szabta korlátok miatt nem lehetett közölni a három legényes részletes táncírás partitúráját. Az egyszerűsített partitúrákon azonban jól nyomon lehet követni az itt tárgyalt elemzési szempontokat. (Az egyszerűsítés jeleinek magyarázatát ld. a 218. oldalon.)
- 7/ Érdekes zenei párhuzam hasonló motívumelemzésre az, amelyet Gárdonyi Zoltán mutat be Mozart g-moll szimfóniája egyik tételénél. A 3/4-ben lejegyzett tripodikus dallamot - a dallamszerkezet logikája szerint - heterometrikus bipodiának értelmezi. Vö. Gárdonyi Zoltán : A zenei formák világa. Magyar Kórus 1924, 30, XII. példa.
- 8/ A komplex táncritmus a különböző testrészek ritmusszólamának szinkronjából adódó összritmus.

Pl. láb $\downarrow \quad \downarrow \quad \downarrow \downarrow \downarrow$

kar $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ } = komplex ritmus: $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$

- 9/ A szöveges leírásnál alkalmazott jelöléseket e tanulmány specifikus szempontjai miatt módosítani kellett (meg kellett különböztetni az egyes és páros bokázót, valamint az érintő lábgesztust az érintő dobbantástól). Jelentésüket ld. a VI-VII. T.-n.
- 10/ A M.-tanulmány ezeket nem regisztrálja, és a ritmusképletekben nem tünteti fel.
- 11/ Bár a zenei lejegyzés 2/4-et jelöl a kísérő zene metrumának, a 4/8-os düvő-kiséret adja itt a tánc és zene metrikai összefüggésének vizsgálatához indokolt 4/8-os metrumot.
- 12/ A kis egységek rovatában a kezdés egybeesése a zenei súlyal csak a társulások 2. és 3. tagjára vonatkozik.
- 13/ Ezen itt most a 0 - jelű súly is értendő.
- 14/ Vö. M.-tanulmány 270-271. old. - A koreográfiai motivizálás szempontjainak behatóbb ismertetése külön tanulmányt igényel.
- 15/ Vö. M.-tanulmány 270. oldal, 1.2.2. fejezet.
- 16/ Sz.O. a motívumokat római számmal, változataikat arab indexszámmal jelölte, a szakaszokat pedig nagybetűvel. Ettől a tisztán formai különbségtől a jobb áttekinthetőség kedvéért célszerűnek látszott eltekinteni, és M. - P. jelölésmódját átvenni, amelyben a motívum-mutató arab szám, változatát kisbetű jelöli, és a szakasz jele római szám. Továbbá teljesen egyet kell érteni azzal a jelölésmódjával, hogy olyan motívumoknál, amelyek egy táncban variált formában is megjelennek, nem tekintik "alapformának" az egyik vagy másik formát, hanem mindet változatnak minősítik. Így pl. egy variáltan is előforduló motívum már első megjelenésénél is mindjárt az "a" variánsmutatót kapja. Ez a jelölésmód még abból a szempontból is célravezetőbb Sz.O.-é

nál, hogy azonnal láthatóvá teszi, előfordul-e vagy sem a vizsgált táncban az illető motívumtípus variált formában is. - A koreográfiai elemzésben a motívumfajta mutatószáma, ill. jele a megjelenés sorrendjét követi, míg a M.-tanulmányban a fajta számmutatója a motívum belső összetétele szerint az egyszerűtől az összetettebb felé haladóan növekvő számsort követ, de a variánsmutató a variánsok megjelenési sorrendjét veszi figyelembe.

- 17/ A II-III.T.-n és a VI.T.-n, amelyen Kalló táncpartitúrája és táblázata szerepel, zárójelben fel van tüntetve Martin motivizálása (azaz motívumainak mutatószáma) is. Mátyás és Fekete táncának strukturális elemzésénél ilyen összehasonlításra nem volt mód, mivel e táncok publikálása nem tartalmazott motívikai elemzést.
- 18/ Új egységen itt most nem a feltétlenül tartalmilag különböző egység értendő.
- 19/ Fázis értékű egy ugrás, ha a levegőben levő rész legalább egy metrikai egységet (jelen esetben egy ♩-ot) ölel fel. (A levegő-részben a súlytalanodás folyamata bennfoglaltatik.)
- 20/ Itt a motívum lényegét érintő lábgesztusokról van szó, mint pl. egy csapásolóhoz lendülő lábgesztus vagy egy magas oldózó ugrást indító lábgesztus, egy érintéshez vezető lábgesztus stb.
- 21/ Vö. pl. a VI.T. szinkópa táblázatán Kallónál a 2-3, 4-5 és 6-7 ütemeket összekötő szinkópákat a III-VI., VIII. és XI. sz.-ban, valamint a súlyláb-szinkópákat az I., II., IV-VI., VIII., X. és XII.sz.-ban. - A szinkópa egyetlen, elválaszthatatlan mozdulat időtartamát jelöli, amely időtartamot - ha ütemhatáron fekszik - kizárólag a zenei lejegyzés konvenciója miatt jelölik 2 hangjegyértékekkel: ♩♩, mivel nem lehet a ♩-időértéket ütemvonallal kettészelni.
- 22/ Az lb motívum indításánál a 6-7. ütem határán a táncírással 7. ütem legelején féltalpra emelkedést jelöl, majd a levegőbe lendülést. Ehhez hasonló késleltetett levegő-részekkel többhelyütt lehet találkozni; a legényes prestissimo tempójában ilyen késleltetések nem érzékeltethetők a táncban, de nagy a valószínűsége annak, hogy az emelkedés már egy magas ugrásnak az indító mozzanata, és csak azért lett rögzítve, mert a kockázatos filmleírásnál ebben a mozzanatban valamilyen karmozdulat (pl. taps vagy csapó) történt. A táncírással konvenciója, hogy a levegőbe lendülés mozzanata, tehát a súlytalanítás folyamata is beleszámít az ugrást jelölő "rés"-be, ezért ezt az átmenetet külön fázisként jelezni felettébb kérdéses (vö. Táncjelírás I., 67, 2.fejezet).
- 23/ Ld. a 22/-es jegyzetet.
- 24/ Gergely legényesének partitúráján a 10 teljes szakasz közül 9-ben szintén a 8. ütem 4. ♩-án a kezdő motívum indító fázisa látható.

- 25/ Ezuton is köszönetet szeretnék mondani Martin Györgynek, hogy levetítette, majd tanulmányozásra kölcsön is adta a Kalló táncáról készült filmet.
- 26/ 4 kocka = egy \downarrow ; a felvevőgép nem konstans sebességtartása miatt azonban többször ∓ 1 vagy fél kockával el is tolódhat ez az egység, így a 4 kocka csak átlagszámmak tekinthető.
- 27/ Az un. tudott ütemelőzős mozdulatok - mint pl. egy kis ugrás indítása - mindig elvesznek valamennyit az előző súlyfázis időtartamából, többnyire kb. az időtartam felét. Ezeket azonban, mint ahogy azt a M.-tanulmány is említi, nem szabad az előző fázis időtartamának a rovására regisztrálni. Hogy egy bokázásnál annak \downarrow -időértékét mégis csak legkevesebb 4 kockányi mozdulatlan állás igazolhatja, az abból a tényből fakad, hogy a bokázás (mint minden érintő mozdulat) csak időpontot vesz igénybe, így a táncírásban az ezzel egyidejű súlyfázis számára jelölt időtartam pusztán a táncírás konvenciója (hasonlóan, mint a zenében egy staccato \downarrow jelölése; vö. MEA 43-44. old.).
- 28/ Hasonló figyelhető meg Fekete szakaszainak a végén is. A kezdő motívumot emelkedéssel és hajlított lábgesztussal indítja, amely az új szakasz 1. \downarrow -ában válik nyugtatóvá, az emelkedés pedig már az e helyen táncolt soté indítása. Kalló ehhez hasonló lábgesztust táncol a K-motívum indításánál. A balra törzsforgatást pedig - mint egy majd következő balra forgást megkönnyítő előzményt - Mátyás III. és VI.sz.-ának 1. fázisában az eredeti táncpartitúra is mutatja.
- 29/ Sz.O. az ilyen egyszeri mozdulatot leválasztotta a motívumról, és a struktúra-képletben, valamint a partitúrában számmutató helyett nyíllal jelölte.
- 30/ Tkp. a rögtönzött táncokban a szinte egyforma motívumok között sem található teljesen azonos. A koreográfiai elemzés kezdeti fokán a legparányibb eltérés is változatnak számított, és különbség volt jelentős és jelentéktelen változat között. (A jelentéktelen variánsok megkülönböztetése nagy számban fordul elő Martin "A magyar körtánc és európai rokonsága" c. művében - ld. 1/-es jegyzet -; ld. többek között pl. e mű 115. oldalán a 177-178., 179-180. és 181-182. motívumot.) - A legényes strukturális elemzésénél indokoltnak látszik, hogy az elemző eltekintsen a jelentéktelen módosulásoktól. De vajon lehet-e és hogyan határt vonni jelentéktelen és jelentős variáns között? Ugyanez a probléma variáns és új motívumfajta megítélésénél. - Továbbá az a kérdés is felvetődik, hogy pl. egy tánc típus motívumkataszterébe bekerüljön-e egy motívumfajta mindegyik változata, a legjelentéktlenebb is, és ha igen, milyen kritériumok döntenek el, hogy egy azonos variánsmutatójú motívumfajta

melyik "változata" legyen az, amelyik a kataszterben e variánst képviseli? - A változatképzés problémáinak megvilágítása éppen ezért külön tanulmányt igényelne.

- 31/ A felsorolásban csak ott szerepelnek a variánsmutatók, ahol erre a megkülönböztetés miatt szükség van.
- 32/ Nem világos, hogy milyen megfontolásból tekintette Martin a Sz7-9-10 társulást egyszer M1c-nek, egyszer M4-nek, amikor a két motívum lényegileg azonos.
- 33/ A M.-tanulmányban ezt a 269. oldalon levő táblázat 1. és 4. rovatának egybevetéséből lehet látni, nem lehet azonban az utalásokból megtudni, hogy kétmagu összetett motívumok esetében melyik mag révén van rokonságban két különböző fajta egymással. Ez a rokonítás az elemzés további fázisaiban a motívumtípus-mutatók különbözősége miatt eltűnik.
- A koreográfiai társulások egybevetése Martin motívumai-val és rokonítási táblázatával azt mutatja, hogy az ütem-előzős motivizálástól eltekintve az egységek tartalmának megítélése sok esetben azonos.
- 34/ A 6.ütem 4. h.-ában a filmen nem látható az eredeti partitúrában jelölt páros bokázó; a táncos már ennek az ütemnek a 3. h.-ában indítja a jobb lábgesztust a csapóhoz.
- 35/ Martin motivizálásában - M16a és b - az M16a-ban a Sz3cf-10a fűzést társítja és az M16b-ben a Sz10aba-t. Ebből arra kellene következtetni, hogy Martin egymás változatának tekintti e kétféle társulást, tehát a Sz3 és Sz10 motívumot egymás rokonának tartja (ez a rokonság azonban nem látható a 33/-as jegyzetben említett rokonsági rovatokban).
- 36/ Nem véletlen tévesztés vagy akart variálás a XI.sz.-ban a kezdő motívumtársulás megváltozása. Kalló "kényszerhelyzetbe" került; a feltehetően sikos, kissé a rendezői jobb felé lejtő, hőtől megtisztított táncterepe legszélére csuszott a X.sz. végére. Ahhoz, hogy táncot folytatni tudja, vissza kellett kerülnie a középre. Kitűnő és gyors feltalálói készségre vall, hogy a kettős motívum ritmikai struktúráját megtartva olyan haladó változatot rögzített, amely több fázisában tartalmazza sztereotip kezdő kettősének jellemző jegyeit. (Kérdés azonban, hogy az objektív körülmények ismeretében hogyan kell viszonyulnia a tárgyi-lagos elemzőnek ilyenféle motívumváltozatokhoz?)
- 37/ Ezt a motívumfajtát, amelynek domináló tartalmát a lábkörök képezik, csak a lábkörök indításai, ill. befejezései szerint lehet tagolni; a sulyláb, amely fogasoltan fraziroz, teljesen alárendelt szerepet játszik.
- 38/ Nyomatékosan kell felhívni a figyelmet arra, hogy jelen tanulmány semmilyen vonatkozásban sem kívánja a legényesek általános vonásait meghatározni. A három legényes bemutatott összehasonlítása és annak alapján esetenként felsejülő törvényszerűségek felvetése kizárólag a koreográfiai elem-

zési munkafolyamat menetének és következtetésmódjának a szemléltetését szolgálja még akkor is, amikor rokon vonások kiemeléséről van szó.

- 39/ Csak az olyan motívum számít zárt végűnek, amely páros zárt sullyal (zárt pozíció vagy annak "nyitott" változata) végződik. Martinnál a zárt végződést elsődlegesen a ritmus megnyugvása, a $\square\square\square$ -os ritmussal végződő ún. nyílt motívumokkal szemben a $\square\square$ -es ritmussal végződés dönti el. (Vö. 273. old.) Mint erről már az előzőkben részletesen szó esett, a filmfelvétel nem igazolta a 8. ütemek $\square\square$ -es ritmusát. - A koreográfiai elemzés szerint Kalló motívumai közül egyetlen egy sem végződik \square -időértékű fázissal, ezért csak a plasztikai jellemzők vehetők figyelembe a motívumok nyílt vagy zárt végződésének a megítélésében.
- 40/ A 12abc motívumot nehezen lehetne variánsokként tagszámmal meghatározni, mivel lábgesztus és sulyláb a tagolás szempontjából nincs szinkronban; ezért e variált fűzésnek csak az össz-tagszáma van feltüntetve.
- 41/ Martin szintén említi variált visszatéréseket (286. old. 3.2.1. bekezdés), ezek azonban nem hasonlíthatók az itt feltüntetettekhez, mivel Martin motívumai általában csak a koreográfiai társulásokkal vethetők egybe.
- 42/ Itt kell megjegyezni azt is, hogy a koreográfiai elemzés a K-, a két G- és a Z-részt a szerkezetben egy-egy motívumsornak nevezi (jelük Sz.O. elemzésében kisbetű); a legényesekben mindegyik motívumtársulás egyben egy-egy motívumsornak felelne meg, így a M.-tanulmányban a szakasz-struktúra ABBC (stb.) betűjelei pontos megfelelői a koreográfiai elemzés kisbetűs motívumsor-jeleinek.
- 43/ A M.-tanulmány nem ismerteti Kalló táncának struktúra képét.
- 44/ Vö. a M.-tanulmány 279-280, valamint a 286-287 oldalán a szakasz-strukturával foglalkozó részeket.
- 45/ Gergely legényesében az első teljes szakasz (a 2. partiturasor) 7. ütemében, azaz záró pozícióban kezd egy 2 tagu, szimmetrikusan ismétlődő motívumot, amelyet a következő szakasz 2. ütemének a végéig jár, ezért pl. ebben a szakaszban nem lenne kezdő funkciója a kezdő pozícióban levő motívumnak.
- 46/ A Martin motivizálásából adódó $\square\square$ -es záró ritmus és páros bokázó lezárás (vö. 276. old. 1. bekezdés, 279. old. utolsó bekezdés, valamint 287. old. b/-pont) záró funkciót indikálna, ha a záró ritmus valóban $\square\square$ lenne, és ha a páros bokázó lezárás dominálón a záró részt jellemezné.
- 47/ A G-részben (3-6. ütem) a 3-5. ütemben variált motívum ismétlődik háromszor, majd a 6. ütemben levő 4d motívum olyan tartalmu, amely szervesen a záró 19-es motívumhoz kapcsolódik, tartalmilag annak bevezetője, előkészítője. Mesterségesen, a tartalmat, a koreográfiai összefüggést fi-

- gyelman kívül hagyva lehetne csak a 4d motívumot párként a harmadszor ismételt 18-as motívumhoz csatolni; az sem hagyható figyelmen kívül, hogy a 4d motívum e táncban a K-motívumkettős első tagja, tehát kezdő funkcióju; ezt a funkcióját ebben a pozícióban is megtartja. Sőt, még a 19-es motívum is hasonlóan indul, mint a 4d, de tagszám- és szólamszaporitással, a 4d-ben elindítottakat továbbfejlesztve már új motívumtípussá válik.
- 48/ Ld. M.-tanulmány, 288.old. 1. görbe.
- 49/ A M.-tanulmány görbéje ugyanezt szemlélteti. Feltehetőleg a motivizálás különböző módszeréből adódik, hogy jelen tanulmány görbéje és Martin görbéje között jelentős eltérések mutatkoznak.
- 50/ Tul aprólékos lenne a táncstruktúra jelölése, ha az ismétlődő/visszatérő tartalom variált volna is jelölést kapna. Bár adott esetben erre is szükség lehet, itt most elégségesnek látszik az elnagyoltabb jelölés.
- 51/ Martin 1966-os tanulmányában (ld. a 4/-es jegyzetet) érintőlegesen utal a kalotaszegi legényes táncartalmára. A visszatérő bevezető motívum betűjele azonban csak a szakaszt jelölő nagybetűk alatti sorban, a szakasztartalomra utaló betűknél látható. - A visszatérő kezdő motívum jelölése a táncstruktúrában nem csupán az összes legényes tánc típus összehasonlítása miatt tűnik lényegesnek. Mivel a K-rész a szakasztartalom 1/4-ét érinti, és visszatérése sztereotip, az egész táncstruktúra jellegét határozza meg.
- 52/ Martin tanulmányában a G- és Z-rész motívumainak más szakaszokban való megismétlődését, visszatérését "csupán véletlenszerű"-nek nevezi (278.old., valamint 286.old. 3.2. és 3.2.1. fejezet). Nem világos, milyen kritériumok alapján állapítható meg egy visszatérő motívumról, hogy visszatérése véletlenszerű.
- 53/ A M.-tanulmány nem foglalkozik a szakaszok funkciójával.
- 54/ A M.-tanulmányban nem esik szó ugrástípusokról.
- 55/ A motívumok típusba rendezéséhez kidolgozott támasztékmutatót e tanulmány semmilyen vonatkozásban nem kívánja ilyen célra alkalmazni. Ezért azok a csekély módosítások, amelyekkel ezt az igen hasznos rendszert az ugrás- és lépéstípusok jellemzésére lehetett alkalmassá tenni, semmiképpen nem állnak szemben a támasztékmutató-rendszerrel, sőt, talán ráirányíthatják a figyelmet arra, milyen sikeresen alkalmazható más vonatkozásokban is. Az eltérések: a lépés mutatóját aláhúzás emeli ki; támasztékszűnet jelölés nincs, mivel a nem aláhúzott számok automatikusan ugrást jelentenek. A támaszték folytatását váltással két szomszédos mutató összekötése jelöli; pl. 3 2 (pozícióba ugrásból testsúly áthelyezés). A 3-as mutatóju súlyt követő páratlan támasztékot mindig a 2-es szám mutatja, így az 1-es mutató önmagában is mindig sötét jelöl (míg a többi

- mutatónál csak az előző mutató egybevetésével állapítható meg az ugrástípus). Fekete táncában előfordul térdelés is, ennek mutatója a 4-es szám, s mivel féltérdről van szó (álló és térdelő testpozíció vegyülete), a mutató 3,4.
- 56/ Az ún. testsúly áthelyezések, valamint súlylábmozgások és a második ritmusszólamot képező lábgesztusok ebben a vizsgálatban nem szerepelnek.
- 57/ A lépésnél is különbséget kellene tenni pozícióba lépés és váltólépés között, mivel előbbinél minimális a test elmozdításához szükséges erő. Differenciálni lehetne a különböző magasságu ugrásokat is. Mindez igen bonyolulttá tenné a relatív tánctempó kiszámítását. Egyébként is, a relatív tánctempó csak kezdeti, kísérleti stádiumát jelenti egy esetleges későbbi és differenciáltabb ilyen jellegű meghatározásnak. - A gesztusok, súlyláb mozgások szaporasága a hatástempó szempontjából fontos; jelen vizsgálatnál azonban éppen a legényesek hihetetlenül sebes tempója miatt ($h=240$) mutatkozott érdemleges szempontnak a relatív tánctempó meghatározása.
- 58/ Egy szakaszban $32 h$ van, így egy h értéke = tempó osztva a h -ok számával. Ez az egész táncra nézve $240:32 = 7,5$, a K-részre $240:8 = 30$, a GZ-részre $240:24 = 10$. - A 63 éves Gergely legényesének relatív tánctempója 120. Többek között ez az oka annak, hogy ez a legényes - amelyben egyébként több a lépés és súlyláb mozgás, mint az ugrás - mint rendhagyó, "fáradt" forma nem látszott alkalmasnak párhuzamok, hasonlóságok bemutatására.
- 59/ Martin György "A mezőszéki férfitáncok régi és újabb típusai" című tanulmányából a Feketelaki "sűrű legényes" I-VIII., a Válaszúti "sűrű legényes" II-X., valamint a Feketelaki "verbunk" II-VI. és a Válaszúti "verbunk" II-VIII. sz.-a. Magyar Néptáncgyománnyok 1980, 213-225. (A relatív tánctempóban a két legényesnél 7,5, a két verbunknál $280:32 = 9$ a szorzószám.)
- 60/ A kargesztusok szerepe, jelentősége, típusainak meghatározása sajnos igen elhanyagolt területe a néptáncutatásnak. Egyes újabb nézetek szerint a nem tapshoz vagy csapóhoz vezetett kargesztusok - még jelentős szólamok esetében is - esetlegesen, és ezért "ad libitum" jelölést kapnak a táncpartitúrában. Az ad libitum azonban olymértékben tetsszöleges, hogy az bármilyen gesztust engedélyez, magas vagy mély járásut egyaránt. Kétséges, hogy a különböző tánc típusoknál teljesen mindegy-e - még önkéntelen kísérő mozdulatok esetében is, megrajzolt gesztusokról nem is beszélve - milyen módon vesz részt a kar a táncban.
- 61/ Mátyás és Fekete eredeti partitúrájában jól nyomon követhető a több irányval jelölt egylélegzetű kar- és lábgesztusok a frazirozó (függőleges) ívek alkalmazásával, Kalló

- partitúrájában viszont ezeknek a hiánya sok problémát okozott a gesztusok értelmezésénél, mivel jónéhány iránykombináció mind legato, mind non legato előadásmóddal is elképzelhető; többek között ezért sem nélkülözhetők gesztusoknál a frazirozási iverk. (Az itt jelölt kar- és lábgesztusok iverkeinek és hurokvonalainak lejegyzését a film ilyen irányu tanulmányozása előzte meg.)
- 62/ Ennek okát azzal magyarázzák, hogy a filmről nehezen, többnyire egyáltalán nem lehet biztonságosan megfigyelni, mikor és melyik kézzel történik pattintás. De vajon helyszíni feljegyzések, egyidejű magnófelvételek és a sokévi tapasztalat alapján, a szakasz-tartalmak és karmozdulatok logikus összefüggésében nem lehetne-e legalább "zárójelben", feltételes módban jelölni ezek jelenlétét? A legényes tánc típusnak tipikus diszitó ritmusszólamai a pattintgatások, ezért létezésüket valamilyen módon regisztrálnia kellene a tudománynak.
- 63/ Térpozíció az egész testnek a szó szoros értelmében vett plasztikai összehatása értendő; pl. mennyire frontális (tehát egysiku), csak függőleges tartásu, vagy ellenkezőleg, mennyire használja a táncos testtartásával a térdimenziókat.
- 64/ A M.-tanulmányban a szinkópák funkcionális szerepének kiemelése (K-G-G-Z kötése) megerősíteni látszik az ütemelőzős motívumkezdésről fentebb kifejtett véleményyt.
- 65/ A M.-tanulmány csak általánosságban említi a dinamikát. Ld. még lentebb a 75/-ös jegyzetben.
- 66/ A gesztusok közül még ritmusalkotó tényező a nem sfz érintő lábgesztus is. Ilyen Kallónál és Mátyásnál 4-4, Feketénél 10 szerepel; ezekről itt most nem esik szó.
- 67/ Tekintélyesen növelné a gesztusok ritmikai szerepét a fenti okokból figyelembe nem vehető pattintás-szólam.
- 68/ Nem véletlen, hogy a dobantás sulyra (ill. dominálón ar-ra), a páros bokázó kontrára (ill. dominálón arra) esik, mivel a koreográfiai egységek tagolásánál e két sfz mozdulatfajta döntő szerepet játszik e három táncban: a dobantás általában indító, a páros bokázó lezáró mozzanata az egységeknek. Az sem véletlen, hogy Kallónál és Feketénél a toppantások, utóbbinál az érintő egyes bokázók is (amelyeket Fekete a K-részben ugyanazon a helyen táncolja, mint Kalló a toppantást) kontrára esnek, mivel a tagolásnál a toppantáshoz vezető lábgesztus indítja a kis egységet.
- 69/ Dinamikai különbség van lépés, kis ugrás, nagyobb és nagy ugrás között is, de ez elsődlegesen a térdinamikára van hatással. Igen problematikusnak látszik e finom dinamikai különbségeket a sfz-hoz viszonyítani. Ugy tűnik azonban, hogy a magas, ill. magas tendenciájú ugrások térdinamikai hatása transzponálható erődinamikára, és egy-egy magas ugrás kb. megfelelhet egy sfz hatásfoknak, egy igen

magas ugrás két sfz-nak, ezért kísérletképpen szerepelnek a dinamikai vonalvezetés szemléltetésében.

70/ A M.-tanulmány semmilyen vonatkozásban sem említi a forgást.

71/ Kalló táncában igen sok, olykor fázisonként sorozatban táncolt ugró forgás látható a partitúrában, ezek közül nem egy ide-oda forgás. Figyelembe véve az igen sebes tempót ez azt jelenti, hogy $1/4$ mp-enként kell ugorva frontot váltani; gyakorlatilag ez még rángatással sem lehetséges. Így valószínű, hogy a lejegyző csipőforgatás helyett - egyszerűsítő szándékkal - forgást írt. Ilyen egyszerűsítések alkalmazása problematikus, nem csupán azért, mert a forgás közben történő gesztusirányokra hatással van a frontváltás ("folyamatos fueté" vagy "körbe vezetett" gesztus, vö. MEA), hanem abból a szempontból is, hogy megnehezíti a forgatással lejegyzett motívumokkal való összehasonlítást (pl. Mátyás IV. és Fekete II., III., V. szakaszában az ilyen típusú "forgolódásokat" láb- és csipőforgatás jelöli.)

72/ Martin tanulmányában különböző helyeken és összefüggésekben a következő mozdulatfajtaikat említi: bokázás a levegőben, sarokütés, alsólábszár ütés, lábszár ütés (268. old. 1/ jegyzet), ugró lábfejforgatás, sarokütés felugrással (uo. 2/ jegyzet), lábforgató, bokázó ugró, csizmaverő, láb-körző (271. old. 1.3. fejezet), csizmaverés, figurázás (286. old. 3.2.3. és 287. old. e/). Továbbá általánosságban a 289. old. 3.3.2. fejezetében szó esik "mozdulati változatosság"-ról, "mozdulatkészlet"-ről, "mozdulatfajtá"-ról és "mozdulati gazdagság"-ról. Feltehető - de bizonyossággal nem állítható -, hogy a fentebb felsorolt mozdulatfajták közül jónéhány azonos, csupán stilisztikai okokból alkalmazott rájuk a szerző különféle elnevezéseket. Nem világos azonban, hogy az ugró lábfejforgatáson kétféle szimultán fajtaát ért-e (ugrás és forgatás), vagy pedig egy bizonyos fajtanak tekinti az ugró lábfejforgatást, valamint az sem világos, hogy milyen mozdulatféleséget jelöl a "figurázás" kifejezés.

73/ Valószínűleg hasonló szempontok készítették Martint a "tánc hatásgörbéje" (290. old.) körvonalazására. (Ld. még a 75/-ös jegyzetet is.)

74/ Vö. M.-tanulmány 290. old. 3.4. fejezet.

75/ A M.-tanulmány fent említett "hatásgörbéje" a 288. oldalon levő 5 görbe számértékeinek összeadása; tehát az ott felsorakoztatott 5 tényező számmutatója határozza meg a szakaszok egymáshoz viszonyított jelentőségét, hatását. Ezért fontosnak látszik az 5 görbe tartalmának és értékmutatórendjének megismerése. - 1. Motívikai gazdagság. Ebben 1 motívum = 1, akár egyszerű, akár kétmagu bővítetten összetett motívumról van szó. Pl. a II.sz. legszebb kettőse

(Sz4-5), amely Martinnál is a legmagasabb mutatószámot kapta (M18), egyenértékű akár az M1 vagy M5ab motívummal (VI., ill. XI.sz.). (Bár jelen tanulmány is bemutatott hasonló görbét, az nem a szakaszok motívikai hatásfokát, hanem Kalló általános szerkesztésmódját kívánta szemléltetni. Pl. teljesen meghamisítaná a valós értékrendet, ha emiatt a legtöbb fajtát tartalmazó X.sz. ugrana ki jelentőségben. Vö. 185. old.) - 2. Ritmikai gazdagság. Kikövetkeztethető, hogy a \sqcap (akárhány is van egy szakaszban) 1-et ér, a Δ darabonként ér 1-et (holott párosával jelenik meg, így $\sqcap = 1$ lenne indokoltabb). A Δ és a Δ/Δ (szinkópa) is darabonként 1-et ér. Vitatható azonban, hogy ritmikai elemek számszerű előfordulása pl. halmozás esetében nem csökkenti-e folyamatosan azok értékét? Ritmikai szerkezetekben sokkal magasabbrendűnek tűnik pl. Kalló III.sz.-ában a GZ-rész 2 ütemes szinkópás "ritmusmotívuma", mint egy egész szakaszon egyenletesen és "metrikusan" végigvonuló szinkópa-sor (XI.sz.). - 3. Mozdulatgazdagság. A hozzászólást e témához az nehezíti meg, hogy a M.-tanulmányban nincsenek felsorolva a számbavehető mozdulatfajták (vö. a 72/-es jegyzettel). A görbén a maximális számérték a 4-es (lépés - ugrás - csapó, ez biztosnak látszik, a többit illetően nem lenne helyes találgatásokba bocsátkozni). Míg a ritmikai gazdagságnál a \sqcap -on kívüli időértékek egyenként 1-et értek, itt más elv érvényesül: akár 1, akár 10 csapó fordul elő egy szakaszban, az értékmutató csak = 1. Ily módon hasonló szaporasági jelenségek a ritmikában teljesen más elbírálás alá esnek, mint a mozdulatfajtáknál. - Egyébként túl szűkre szabottnak tűnik a mozdulatfajta-skála. Csak Kalló táncát véve alapul, a következő mozdulatfajták kívánnának differenciálást: 5 ugrástípus + lépés + szólam értékű lábgesztus + szólam értékű kargesztus + forgás + forgatás + 2 féle bokázás (sullyal és levegőben) + csapás (esetleg differenciálva combcsapó és csizmaverő között) + taps = 15 fajta; ebből pl. a II.sz. 10 fajtát, míg a XI.sz. 5 fajtát tartalmaz (mindkettőnél a K-rész kivételével, mivel az mindegyik szakaszban kb. azonos értéket ad a szakaszhoz). - 4. Mozcásamplitudó. A horizontális és vertikális amplitudó - Martin e kettőt összefoglalva értékeli - két teljesen különböző jellegű mozdulatféleséget képvisel, ezért külön-külön görbén jobban lehetne értékelni. A vertikális kilengés a függőleges mély-magas skálát érinti (így többek között az ugrásokat és azok magassági fokát, az egész test mozgását a nehézkedés ellen), míg a horizontális kilengést a haladás mellett első sorban a gesztusok determinálják. Minthogy a mutatószámok értéke (mi ér 1-et, mi 4-et stb.) nincs meghatározva, e témához nem volna helyes érdemben hozzászólni. - 5. Dinamika. Amennyiben szf és magas ugrás adja a dinamikai hatásfokot (ez látszik valószínűnek), mi indokolja a XI.sz. 7-es értékét? Vagy a VI.sz. sokkal magasabb értékét pl. a II.sz.-énál? (A VI.sz. dinamikai szintje igen alacsony). Kétségtelen azonban, hogy az

értékrend-mutató ismeretének hiányában e megjegyzések csak az 5. görbének és jelen tanulmány dinamikai görbéjének tartalmi különbségére irányíthatják rá a figyelmet. - A statisztikai adatok igen hasznosak lehetnek, ha értékrendjük tükrözi az általuk képviselt elemek szerepét és értékét a táncban, és az alapjukul szolgáló értékmutatók elbírálása megközelítőleg azonos elven alapul. Felettből problematikusnak tűnik azonban egyedül ilyen számadatok összegéből tánc tartalomra és hatásra következtetni. A tánc ennél sokkal bonyolultabb szövevény; minden az egyes tényezők egymásra hatásán, az összefüggéseken múlik. Ami az egyik kapcsolatban maximális értéket eredményezhet, a másikban a fordítottjába csaphat át. Pl. amilyen szép diszitőelem a szinkópalánc a III.sz.-ban, vagy akár egy-két ritmikailag logikus helyen alkalmazott szinkópa is (IV.,V.), olyan értelmetlen és zavaró az elhelyezése miatt a IX.sz. egyetlen szinkópája; vagy amilyen szép a csizmaverő-sor az I.sz.-ban, olyannyira nincs helye ugyanennek sem a IV., sem a X.sz.-ban, mert elűt annak lényegi tartalmától. Ebben az értelemben talán érdemes lenne a táncfolyamat összefüggésében újból átgondolni ezeket az ígéretes vizsgálatokat és értékrendeket, valamint az egyes tényezők egymásra hatását.

Mária Szentpál

SOME PROBLEMS OF HUNGARIAN FOLK DANCE ANALYSIS

Summary

The study compares the method of folk dance analysis evolved and published in 1958 by Olga Szentpál and further developed by this author with the analytical method of Gy. Martin and E. Pesovár (published by these authors in 1959 and 1961). This was the method applied by Gy. Martin in his study The Structure of an Improvised Male Dance published in the 1976/77 volume of the Táncstudományi Tanulmányok.

Here we use the above-mentioned male dance as well as two other male dances of identical type published earlier by Martin (i.e. three male dances altogether) to display Szentpál's analytical method called "choreography-centered" in the above study, a method that can be traced on Charts I to IX of the Appendix. (The charts are as follows: I/ the metric structure of the phrasing of the three dances and the distribution of syncopation; Charts II to V/ the dance score in Labanotation/Kinetography Laban simplified owing to lack of space, with the index numbers of the structural units - the motives [Martin's indices of motive patterns are in brackets]; Charts VI and VII/ show the dances presented according to the so-called phrases. Advancing phrasewise from one line to the other: the index number of its motives - the complex dance-rhythm of the phrase with bar lines according to the music accompaniment and longer vertical lines showing the choreographic phrasing - the so-called support rhythm - beneath it the numbers are indices of the so-called support structure according to which the types of jumps and steps may be defined, finally the diagram of the vertical amplitude of the phrase in which the lowest point is the demi-plié level, the highest one the

level of a high jump; Chart VIII/ is the follow up of the motive types and their variants in the course of the three dances, with the phrase formulas and the structure formula of the entire dance; Chart IX/ shows the five types of jumping and two types of stepping in the three dances and the so-called relative dance tempo which is determined by the number of support-phases.)

The choreographic analysis examines the smallest units (motives) and their "borders" (the start and the end of a motive) primarily according to the laws of dance movement building out of them the so-called joint motives, then the phrases and finally the entire dance. This examination runs parallel with that of the relation of music accompaniment and dance, the structure of the phrases and their function within the dance.

Compared to Martin's analysis a considerable deviation is manifest first of all in the determination of the borders of the motives: the choreographic analysis - according to the movement logic - ascertains the beginning of a motive on the up-beat, if this is justified from the point of view of the continuity of movement and phrasing. (In these three dances this kind of beginning is dominant.) Whereas according to Martin's way of analysis the beginning and the end in this type of dance is determined exclusively by the meter of the music, by the bar lines. Concerning the structuring of the dance, there is a further considerable difference: the choreographic analysis differentiates small units, so that whenever these are combined or else return individually (unchanged or diversified), they are clearly discernible, whereas Martin's analysis, where each motive is in general identical with a choreographic combination (thus, with two-three motives), it is difficult, or even impossible to follow up these traits of construction.

It becomes clear from the afore-said that the two different methods of analysis produce, to some extent, two different results in the structural formula of both the phrases and the entire dance.

Concerning the characterization of the individual phrases as well as that of the entire dance, the choreographic way of analysis enumerates the following points of view which are either only superficially mentioned in Martin's treatise or not at all.

Comparison of the rhythmic phrasing, i.e. the meter of the choreographic phrasing (see Chart I) with the musical meter.

The phrase-wise frequency of the five types of jumping (jeté, soté, assemblé, sissonne, temps levé) and the two types of stepping, and the ratio between jumps and steps (see Chart IX). This examination is of special importance here as these dances belong to the so-called "jumping" type, the jumps prevail in them.

The role and the "classification" of the gesture language (arm, leg, trunk movements).

The metric examination of the sforzatos (stamping, tapping, heel-hits, boot lashing, clapping) and as part of this examination the demonstration of their possible metric laws and the ratio of gesture- and support-sforzato in each of the phrases (see the Charts on p. 201-205).

Concerning the importance, the frequency of turns and rotations only a casual mention was possible, because the notation of the three dances was not based on the same approach in this respect.

Finally - in accordance with the enumerated standpoints - these follows the display of the choreographic effect of each dance (also the function of the separate phrases within each dance) and the presentation of their choreographic construction.

Thus, taking all the aforesaid into consideration, the ultimate purpose of this study is to render help to the expanding of the Martin - Pesovár method of analysis, which is practiced in Hungary.

NÉPTÁNC

SZÉK FELFEDEZÉSE ÉS TÁNCBAGYOMÁNYAI

Martin György

"Fekete-piros csütörtök
és vasárnap délután
- amikor kimenős a lány -
fekete-piros fekete
táncot jár
a járda szöglete.

Akár a kéz, ha ökölbe kékül.
Zeneszó, énekszó nélkül.
Egy pár lány, két pár lány
fekete-piros fekete
táncot jár.

.....
A magnó surrog így.
S amit ha visszajátszol:
Koporsó és Megváltó-jászol."
(Kányádi Sándor 1972)

A hetvenes évek népművészeti, folklorisztikai érdeklődésében kiemelkedő szerephez jutott a közép-erdélyi Szék sajátos, vonzó, régies kulturája, amelyet sokáig csak a szakemberek ismertek. Tanulságos nyomon követnünk, hogy a máig is nehezen megközelíthető, elzárt fekvésű nagyközség hagyományainak felfedezése és vonzásköre hogyan terebélyesedett az elmúlt évek során, míg a hetvenes évek elejétől mintegy zarándokhellyé válva, szinte minden más - régebben ismert - magyar népcsoport kulturáját megelőzve, rövid idő alatt beépült a köztudatba, ami elsősorban éppen zenéjének és táncának köszönhető.

Szék multja

"Szék város" nagyközség (Sic) a közép-erdélyi Mezőség nyugati, Kis-Szamos-völgyi részén, kopár dombok közé ékelve a régi Doboka-, majd Szolnok-Doboka megyében (ma jud. Cluj), Szamosujvártól (Gherla) mintegy 10 km-re délkeletre és Kolozsvártól 40 km-re északkeletre fekszik.

Szabad királyi városként először utolsó Árpádházi királyunk, III. Endre 1291-es oklevele említi (Zeek). A nagymultu

közép-erdélyi sóbányák (Désakna, Torda, Kolozsakna) egyike; nevének eredete (Szik) is a sóra utal. A közvetlen királyi fennhatóság és városi önkormányzat korai, zavartalan polgári fejlődést biztosít magyar, székely és szász eredetű lakosságának. A város jelentőségéről a középkorban több okleveles említés tanuskodik: Bonchidával való 1366-os határperében maga a király, Nagy Lajos döntött; 1437-ben Budai Nagy Antal vezérei között szerepelt Széki Tamás mester; Mátyás 1471-es oklevele - Kolozsvár, Buda és Esztergom mellett említve - megerősítette kiváltságaiban Széket. 1522-től a Bánffyak tulajdonába került, s az erdélyi fejedelemség idején már az 1664-es nagysinkori országgyűlés is kénytelen a széki szabad polgárok és nemesek perlekedéseivel foglalkozni. Az 1717-es tatár betöréskor 600 embert, lakosainak csaknem a felét elhurcolták. Ennek emlékét 16-17. századi eseményekre - az 1572-es Szent Bertalan éjre és egy 1658-as tatár betörésre - is visszavetítve, máig őrzik a székiek (még az elhurcoltak nevét is számontartva) az augusztus 24-i, ún. Birtalan-napi gyászukkal és szigorú böjtöléssel.

Szék város ujkori hanyatlását a helyi sóbányászat jelentőségének csökkenése, majd megszűnése (1812) okozta. Az elzárt, nehezen megközelíthető település paraszt-polgári mezővárossá válik, s 1874-ben városi rangját is elveszítve, visszaminősítik nagyközséggé. Még így is sokáig a legnépesebb magyar falvak közé tartozik: a század elején 3.200, ma 5.000 lelket meghaladó település, a negyvenes évek elején önálló választókerület. Szék református magyar lakói városi tudatukat és régi mezővárosi kultúrájukat máig megőrizve különülnek el a környező Borsa- és Kis-Szamos-völgyi, valamint mezősegi falvak népétől.

A széki hagyományok felfedezése

A jelentős, nagymultu település történetéről a legrészletesebb, viszonylag korai képet a Szolnok-Doboka vármegye monográfiája című többkötetes munka nyújtja, amelynek Székre vonat-

kozó része önállóan is megjelent.^{1/} Ez a község történeti, települési, statisztikai adatai mellett már fontos népeleti, folklorisztikai információkat is tartalmaz, köztük néhány széki tánc - a magyar, a lassu és a csárdás - első említését.

A széki hagyományok sajátos értékeire azonban csak a harmincas évektől, a megújuló népművészeti érdeklődés következtében figyelnek fel, mégpedig elsősorban a Mezőség sajátos magyar himzéskulturája kapcsán.^{2/} Kodály Zoltán széki himzések láttán tanácsolta Lajtha Lászlónak 1940 őszén a széki gyűjtőutat a népzenei tekintetben még ismeretlen területre: "Ahol ilyen szép és sajátos himzések élnek még ma is, kell ott - mondotta - valami érdekes muzsikának is lennie. Lelkesen beszélt s erősen biztatott a széki utra" - írja Lajtha első széki beszámolójában.^{3/} A széki zenehagyomány felfedezésének nagy szerepe lett a magyar népzene egészéről kialakuló - korábban egyoldalú - kép módosításában: kiderült, hogy gazdag és fejlett hangszeres népi tánczenénk is van.

A székiekre azonban emellett még más is felhívhatta a figyelmet. Kolozsvár jellegzetes színfoltját jelentették szinte máig az itt cselédeskedő vagy földmunkát végző és piacozó fekete-piros szoknyás és kék lajbis, szalmakalapos székiek. Csütörtöki és vasárnapi kimenőik alkalmával dalolva-táncolva csoportoztak, korábban a Fő-téren, majd a Széchenyi téren, később a Szamos-parti ligetben, végül a Malom-árok melletti Postakertben. Az akadémikuskodó hatóságok miatt gyakran továbbállva daloltak-táncoltak. Ennek nyomán is terjedt az énekes-táncoskedvű, szépviselő, takaros székiek híre.

A székiek rövid időre bekapcsolódtak a Gyöngyösbokréta mozgalomba is, az akkori lelkész, Mihály Károly vezetésével. 1941 és 1943 között háromszor szerepeltek Budapesten a Szent István napi Városi színházi bemutatókon.^{4/} A sajtóban, s főként a Bokréta Szövetség lapjában rövid híradások is szerepeltek a székiekről. Eszerint műsorukban többek között lassu, le-

gényes, tempótánc, lassu- és szapora tempó szerepelt. Így az érdeklődő fővárosi szakemberek és a nagyközönség is némi fogalmat nyerhetett Szék különös zenéjéről, táncairól, viseletéről. A Gyöngyösbokrétában való részvétel nagymértékben hozzájárult a hagyományok helyi megbecsüléséhez és megtartásához is, mint ahogy az másutt is megfigyelhető. Ferenci Márton széki primásnak és a volt bokrétás táncosoknak a falu közvéleményében máig tartó tiszteletét-becsületét nem utolsó sorban a budapesti szereplések és hanglemezfelvételek is biztosították.

Lajtha László legnagyobb népzenei felfedezése és tudományos munkája a széki hangszeres- és dalkultúra feltárása, rögzítése és közreadása volt. A magyar népzene korszerű, hanglemezes dokumentációja szempontjából - a Néprajzi Múzeum és a Magyar Rádió közös vállalkozásaként megvalósított ún. Pátria hanglemez-sorozatban - éppen az 1941-ben készült széki felvételek jelentették a legteljesebb, legértékesebb - és még sokáig egyedülálló - hangszeres zenei anyagot.^{5/} Lajtha a gyűjtések után még több mint egy évtizedig kitartóan dolgozott az anyag lejegyzésén és közreadásán. Ennek nyomán nemcsak a hangszeres zene tudományos kutatása^{6/}, hanem népszerűsítő feldolgozása is megindulhatott.

1943 nyarán, Lajtha gyűjtése és Kodály széki látogatása és biztatása nyomán^{7/} a széki táncok megfigyelésére induló Süsmeghy Vera vázlatos, de máig helytálló ismertetésével egészítette ki a zenei képet. Elsőként jellemzi a széki tánc típusokat - részletesebben leírva a magyart, a csárdást, a lassut - a kor népszerű zenei folyóiratában, az Éneklő Ifjúságban. Összeutalja a táncokat a hanglemezfelvételekkel, és kitér a táncrendre, a helyi táncterminológiára is.^{8/}

A felszabadulástól 1970-ig

A kezdeti megismerés felszabadulás utáni visszhangjaként, a Budapestre vetődött volt kolozsvári diákok és az Erdélyben járt falukutató ifjúság révén néhány erdélyi férfitánc 1948-ig

jelentős szerepet játszott a magyar néptáncmozgalomban.^{9/} Ezek közül az un. széki csürdöngölő, a mozgalom egyik kedvelt, akkor virtuóz táncaként széles körben elterjedt.^{10/} Egy széki sűrű tempó dallam - szükségből furulyán előadott - vázlatos töredékére szólóban vagy egyöntetű csoportban járták a nyolc-szaskaszos férfitáncot.^{11/} Ez a tánc a negyvenes évek végére még az Operaház színpadára is felkerült.^{12/}

A magyar néptáncmozgalomban később fokozatosan elhalványult a széki táncok emléke, bár a felejtést némileg ellensúlyozták az újra forgalomba kerülő néprajzi hanglemezek^{13/}, Lajtha megjelenő monográfiája^{14/}, Gulyás László és Csenki Imre széki feldolgozásai^{15/} és a népzenei gyűjtemények és tanulmányok szórványos széki anyaga^{16/}. A Romániától való elszigeteltség miatt nem voltak megfelelő, részletes információink a táncokról; mégis, néhányan megkísérelték a széki zenére újabb táncok komponálását - bár ezek táncanyagának már nem volt köze a székihez.^{17/} Jellemző, hogy az ötvenes évek elején a népi táncosok körében még névmagyarosítási ötletet is adott a vonzó hagyományu falu neve.

A romániai magyar kutatók a negyvenes évek végétől a népi kultúra más területein is folytatták a széki hagyományok feltárását. Ennek eredményei csak többévtizedes késéssel, főként a hetvenes években láthattak napvilágot. Jagamas János több száz dallamot gyűjtött a kolozsvári Folklór Intézet archívumába^{18/}, s az erdélyi magyar zenedialektusokat meghatározó tanulmányába^{19/} már beépültek a széki gyűjtés tanulságai, noha akkoriban még csak néhány dalt adtak közre anyagából^{20/}. Az ötvenes évek végére már nyomdakészen állt a majd husz évvel később megjelenő Romániai magyar népdalok című átfogó gyűjtemény^{21/}, amelyben több fontos énekelt széki dallamtípus kapott helyet. Elekes Dénes^{22/} és Domby Imre^{23/} némi táncgyűjtést is végzett. A romániai magyar táncgyűjtések műsorában azonban alig szerepeltek széki táncok^{24/}, s maguk a székiek nem vettek

részt a tömegméretű országos folklórfesztiválok, versenyek sorozatában, csupán egy ízben, 1969-ben^{25/}. Nagy Olga a Folklór Intézetben felhalmozott gyűjtéseiből meséket és más népi elbeszélő anyagot adott közre.^{26/} Szentimrei Judit és Olosz Ella a himzések kutatását folytatta.^{27/} Kós Károly pedig a székiek társadalmi, közösségi életéről, gazdálkodási rendjéről, viselkedéséről írt jelentős összefoglaló tanulmányokat, s az ötvenes évek végére felvetette egy átfogó széki néprajzi monográfia tervét is.^{28/}

A magyarországi érdeklődés csak az ötvenes évek végétől fordulhatott újra Szék felé. Elsőként a még hiányosan, csak vázlatos leírásokból ismert táncok további kutatása, rögzítése indult meg, s ez egyben a már jól ismert hangszeres tánczenei anyag jelentős kibővülését is eredményezte. 1965-re készült el Novák Ferenc gyűjtései alapján a község táncéletéről szóló tanulmány.^{29/} A néma filmfelvételek sora után 1969-re Kallós Zoltán, Martin György és Sztanó Pál a Román Tudományos Akadémia kutatóinak közreműködésével elvégezhetette a teljes széki tánckészlet korszerű, hangosfilmes rögzítését is.^{30/} Szék táncainak és zenéjének újabb ismeretanyaga már szervesen beépülhetett a magyar néptáncok és népzene teljes képét összefoglaló munkákba^{31/}, mégpedig jelentős értelmező szerephez is jutva, mivel a másutt már alig ismert tánc- és dallam-típusok vagy igen archaikus formák Széken még teljesen ép táncciklus keretében maradtak fenn. Gulyás Gyula és Gulyás János 1968-óta nagymennyiségű színes, 8 mm-es, hangosított filmet készít a széki népszokásokról, népeletről.^{32/} A hatvanas évek közepén indult el Korniss Péter is Székre, s több ezer fotón rögzítette a széki népelet ünnep- és hétköznapijainak szinte minden képekben megragadható mozzanatát. A hetvenes évek kiállításain, folyóiratokban, fotoalbumokban, népszerűsítő és tudományos munkák, kézikönyvek és lexikonok képanyagaként vált már részben közkincsé ez a magyar fotoművészet és néprajzi

dokumentáció történetében egyedülállóan teljes, az utolsó pillanatokban rögzített anyag.^{33/}

A hetvenes évek és a táncház

Az érdeklődés a hetvenes évek elejére egyre nőtt. Néprajzkutatók, amatőr néprajzi gyűjtők sora s különösen sok fiatal fordult meg Széken. Írók, költők látogatásai nyomán irodalmi visszhangja is támad e sajátos kulturának.^{34/} Filmművészetünk is jelzés-szerű motívumként alkalmazza a széki kultúra elemeit.^{35/} A Magyar Televízió és Rádió több felvételt készít, műsorokat sugároz.^{36/}

Mindez már egybeesik a magyarországi folklorizmus új hullámának létrejöttével, amelyhez a többirányú idegenforgalom is hozzájárult, s támogatta a "széki divat" kialakulását, beáramlását, továbbterjedését külföldre, majd visszasugárzását Romániába. A Röpülj páva népdalvetélkedővel kezdődő folklorizmus nemcsak a falusi hagyományápolás (pávakörök, népi együttesek) és a városi ún. "autentikus" népdaléneklés, a diszitőművészet, a néprajz iránti érdeklődés megerősödésében, hanem legújabbban s műfajilag legátfogóbban a hangszeres népzenevel összekapcsolódó táncházmozgalomban érvényesült. Halmos Béla és Sebő Ferenc 1971-ben fog hozzá Lajtha széki felvételeinek és más újabb hangszeres felvételeknek a tanulmányozásához.^{37/} Ennek eredményeként a Huszonötödik Színházban^{38/}, Jancsó Miklós egyik filmjében^{39/}, a Műszaki Egyetem R-klubjában, az Egyetemi Szinpadon, a zuglói Kassák Művelődési Házban^{40/} gyakran már tánc kíséretében szólal meg a hangszeres népzene. Sebőék 1971 végén Timár Sándor Bartók Együtteséhez kapcsolódva ismerkednek meg a néptánc kíséret gyakorlatával.^{41/} Novák Ferenc tanítványai a széki táncrend egyszerűbb, kíséreteti változatával 1972 május 6-án a Korniss Péter fotójával ékesített Liszt Ferenc téri könyvklubban rendezik meg az első budapesti táncházat.^{42/} A havonként ismétlődő, élő- vagy gépzenevel, daltanulással, filmvetítéssel és széki vendégek alkalmi részvételével színesi-

tett táncházakban a négy vezető budapesti szakszervezeti néptáncegyüttes (HVDSZ, VDSZ, VASAS, ÉPÍTŐK) tagjai vesznek részt. 1973 tavaszától a Bartók Együttes tagjai rendszeres tánc-tanítással egybekötött nyitott táncházakat indítanak a Fővárosi Művelődési Házban. Ennek következtében megindul a táncházmozgalom osztódása, majd újabb zenekarok keletkezése, amelyek közül a Muzsikás Együttes játszik kiemelkedő szerepet.^{37/} A táncházak budapesti megszorodása után vidéki városainkban is alakulnak zenekarok, táncházak.^{44/}

A táncházmozgalom nyomán a hazánkba látogató külföldi tánckörvezetők, ösztöndíjasok, táncosok, valamint külföldre járó együttesek, zenekarok, táncoktatók, továbbá publikációk és hanglemezek közvetítésével - Nyugaton sőt Távol-Keleten is - széles körben ismertté vált a széki zene- és tánc-kultúra.^{45/} Közvetlen szomszédainknál, így Csehszlovákiában kisebb mértékben, majd 1977-től Romániában egyre erősödik a széki hagyományokból kiinduló táncházmozgalom. A Kolozsvárról, Székelyudvarhelyről és Csíkszeredából elinduló terjedése a romániai magyar sajtó és televízió híradásaiból követhető nyomon.^{46/} A rendszeresen ismétlődő székelyudvarhelyi táncháztalálkozókon (1978, 1979, 1980) és a román televízió magyar adásainak "Kaláka" műsoraiban gyakran feltűnik a széki zene és tánc. Az egyre szaporodó ifjúsági zenekarok itt is a széki muzsikával kezdték tevékenységüket, s 1980-ban romániai magyar táncházlemez is megjelent.^{47/} A táncháztalálkozókon és a kolozsvári Monostori-uti táncházban ma már rendszeresen együtt táncolnak a széki és a városi fiatalok.

A szinpadai néptánc és a feldolgozott népzene stilizált skémáival szemben a hiteles néptánc és hangszeres népzene felé forduló ifjúsági érdeklődés szerencsésen egymásba fonódva, éppen az esztétikailag legértékesebb, legépebb, ekkor már könnyen elérhető széki hagyományokra támaszkodva teremtetten meg

táncoló-daloló-öltözködő - országjáró - önművelő - olvasó közösségeit. A táncházak és zenekarok már csaknem egy évtizedes spontán működésének legalábbis háromféle eredménye volt.

1. Szék népi kultúrája - eddig egyetlen magyar népcsoporthoz sem hasonlítható mértékben - a szakemberek szűk körén túl is közismertté vált. A saját szórakozásukra táncoló-zenélő kis ifjúsági közösségek gyakorlata rövid idő múlva megkezdte másodlagos - szinpadi, rádiós, televíziós, hanglemezes - életét is, áthatotta, megtermékenyítette a működvelő mozgalom egészét, hatott a népdalénekesek műsorára és a hivatásos együttesekre is, majd az országhatárokon is átcsapott.^{48/}

2. Jelentős mértékben hozzájárult a néphagyományhoz való viszony elvi, művelődéspolitikai, művészeti kérdéseinek újraértékeléséhez. A zenei anyanyelv, az élő népzene, a társadalmi tánc-kultúra, az anyanyelvi mozgáskultúra címszavak mögött lényegében a néphagyomány mai szerepének, közösségi összetartó erejének, művészi és társadalmi alkalmazhatóságának kérdései feszültek. A kialakuló viták során a néphagyomány esztétikai, önismereti, közművelődési szerepe újból hangsúlyt kapott.^{49/} Éppen a széki zene- és tánc-kultúra bizonyíthatta a legjobban a maga megragadó műfaji-stilisztikai és történeti sokrétűségével a még ép, közösségi parasztkultúra esztétikai és társadalmi használhatóságát.

3. A harmadik, legmaradandóbb tudományos eredmény a Szék táncairól és tánczenéjéről az utóbbi évtizedben összegyűlt újabb jelentős néprajzi anyag.^{50/} Ugyanis a táncházmozgalom vezető zenészeinek és táncosainak eleinte csupán ösztönös érdeklődése hamarosan tudatos, tervszerű néprajzi gyűjtőmunkává vált. A korábbi anyag jelentősen kiegészült, eltűntek a még ismeretlen fehér foltok, s egy évtizeddel meghosszabbodott a széki tánc- és zenekultúra időbeli változásának követhetősége. A gyűjtéshez a tánc-házi zenészek jelentős lejegyző

és feldolgozó munkája is társult, amelynek már első látható eredményei beilleszkednek egy teljes széki tánc- és zenemonográfia tervébe.^{51/}

A széki gyűjtések jelentősége

A széki tánc- és zeneanyag monografikus feldolgozásának kiemelkedő néprajzi és művelődéstörténeti jelentőségét nemcsak a nagymultu, népes település földrajzi helyzete és sajátos fejlődése, hanem a feltárt, összegyűjtött anyag mennyisége, értéke és gazdagsága is indokolja. A kitartó érdeklődés következtében nincs a magyar népterületen, sőt a Kárpát-medencében sem egyetlen olyan település, amelynek zene- és tánc hagyományai ilyen mértékben összegyűjtve, a történeti változásvizsgálatra is alkalmas négyévtizedes dokumentációval állnának a tudományos kutatás rendelkezésére. Ehhez hasonló mennyiségű néptánc- és népzene gyűjtés másutt még nem történt, és Európában már nem is igen remélhető egyetlen faluból sem.

Ez a hatalmas anyag pedig egy olyan sajátos földrajzi helyzetű és történeti fejlődésű településből származik, ahol egy korábbi, mezővárosi virágzás után szinte megállt az idő. Szék a legutóbbi évekig a Kárpát-medence szinte élő tánc történeti muzeumának tekinthető a "szeg"-enként (falurészenként) elkülönülő tánc házaival, a községen kívül alig zenélő muzikusaival, régies és csaknem teljesen ép táncrendjével, többféle sajátos tánc típusával és szervezett, hagyományos táncéletével. A magyar falvak többségének már a századfordulóra felbomló táncéletével és javarészt új stílusú táncaival szemben itt még a 20. század közepén is a régi szervezett közösségi táncélet virágzott, tánc készletében még csak régi és átmeneti típusok uralkodtak, és az új stílus beszívargása épp hogy csak megkezdődött. A tánc, a zene és a társadalom szoros kapcsolatára vonatkozó dokumentáció éppoly fontos néprajzi és szociológiai tanulságokat tartogat, mint amilyen jelentős eredményeket vár-

hatunk a táncok és a tánczene történeti kapcsolatainak vizsgálatától a magyar és az egész kelet-európai művelődéstörténet számára. Ha igaz az, hogy a kelet-európai táncfolklór az egész európai tánc-kultúra egyik reliktum-területeként még sok fontos, egyetemes művelődéstörténeti kérdésre adhat választ, akkor még inkább kidomborodik a széki zene- és tánc-kultúra jelentősége. A Kárpát-medence tánc-kultúrájának egy korábbi fejlődési szintjén megrekedt archaikus szigetként mintegy süritve, a legteljesebb formájában szinte napjainkig megőrizte az e tájon érvényesülő korábbi tánc-történeti divatokat.

A széki tánc-készlet

A széki táncok és tánczene régies gazdagsága annak köszönhető, hogy a hajdani fejlett mezővárosi táncélet szervezett közösségi keretei csaknem máig fennmaradtak. A kulturális önállóság jellegét elszigeteltsége és különleges városi öntudata révén megőrző népes település zárt szigetként emelkedik ki a közép-erdélyi - közelebből az észak-nyugat mezőségi, ill. Kis-Szamos-völgyi tánc-dialektusból. A közösségi táncélet zárt hagyományai biztosították Széken Erdély s egyben a Kárpát-medence egyik legépebb, fejlett tánc-ciklusának^{52/} fennmaradását, amelyben számos régebbi tánc- és zenestilus, műfaj és típus ötvöződött. A széki táncok mindegyike kapcsolódik a környező közép-erdélyi tánc-kincshez^{53/}, de összefüggő egységükben csak Székre jellemzőek. A táncok formája egyszerűbb, szabályozottabb és közösségibb, mint másutt, nincsenek kiemelkedő táncos egyéniségek, viszont a táncok műfaji-formai-zenei tekintetben többértűek.

A széki tánc-ciklusban, az un. "pár"-ban a táncok sorrendje meghatározott, s két un. "félpár"-ra oszlik.^{54/} Fejlődésének, alakulásának mintegy három időbeli fázisát tudjuk követni.

1/ Régebben kezdhették meg a tánc-ciklust a férfitanccal, mint másutt, s így a sorrend feltehetően: sűrű tempó, ritka tempó, magyar + lassu és csárdás volt.

2/ A 40-60-as években a magyar + lassu, csárdás, porka, hétlépés követték egymást. Alkalmilag átmenetként lassu csárdás is szerepelhetett a lassu és a csárdás között. A férfitáncok már csak a szünetben kerültek sorra.

3/ A hatvanas évek második felétől a "pár"-ban a magyar + csárdás, porka és hétlépés szerepelnek. A lassu használatára már csak kivételes, alkalmi jellegű, és a virtuskodó, improvizatív egyéni, kettes, valamint kis- és nagycsoportos, egyöntetű körben járt férfitáncok helye pedig a táncszünetekben van.

1. Sűrű tempó

A széki sűrű tempó a közép-erdélyi legényes tánc legegyszerűbb Szamos-völgyi, mezősegi altípusába sorolható.^{55/} A sűrű tempót mindig a ritka tempó követi. A Mm. $\text{♩} = 132-150$ tempójú, periodikus felépítésű ardeleana-kolomejka típusu hangszeres dallamait gyorsdűvös kontrával kísérik. Motivumkincse csekély, főként egyszerű, szűkmozgású sarkazó-kopogó figurázás ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$), s néhány összetett, kétütemes, olykor szinkópás csapásolás alkotja a táncot. Nyolcütemes "pontjai" egyszerű szerkezetűek (a a a a_v, a a a b), záróritmusuk többnyire $\text{♩} \text{♩}$. A táncfolyamatban a pontok javarészt azonosan ismétlődnek, ill. térnek vissza. A legegyszerűbb strukturájú csoportos táncváltozatokban a figurázó és csapásoló pontok szabályszerűen váltakoznak. A tánc elején és végén (néha pihenésként közben is), a nap járásával ellentétes irányban ujjakat pattogtatva körbesétálnak. Így a tánc felépítésének legegyszerűbb skémája: A |B C| A (A: séta, B: kopogó figurázás, C: csapásolás).

2. Ritka tempó

A ritka tempó az un. lassu legényes táncok Mezőségen elterjedt egyik fajtája, amely a közép-erdélyi románság körében is általános.^{56/} Lassu, Mm. $\text{♩} = 70-90$ tempójú, gyorsdűvös kontraritmusú, hangszeres kanásztánc-ardeleana dallamok kísérik. A

tánc ritmikájáta zenei metrummal egybevágó lassabb h -os és gyors elaprózott h -os értékek váltakozása jellemzi, s ezáltal ritmikája változatosabb a sűrű tempóénál. Motivumkészlete 6-8 motivumból áll: tkp. a sűrű tempó figuráit alkalmazzák meglassítva, csapásolóít pedig meggyorsítva. A lassabb h -os ritmusu figurázások néhány egyszerűbb lépegető-sétáló, hegyező-sarkazó és virtuóz csavaró-lábkörző, un. "lábfacsaró" motivumból állnak (♩♩♩, ♩♩♩ ♩♩♩). A gyors pergő csapások ♩♩ ♩, ♩♩♩ ♩, ♩♩♩ ♩♩, ♩♩ ♩♩♩, ♩♩♩ ♩♩♩ ritmusuak. A leggyakoribb pontstrukturák: a a a a_v; a a a b; a b a b_v; a a b c. A leggyakoribb záróritmus $\text{h} \text{ h} \text{ h}$, a csapásoknál ♩♩♩ ♩. Az ismétlések és visszatérések egyhanguságát a lassu figurázó és a virtuóz csizmavérő pontok kontrasztja ellensúlyozza. A tánc felépítése hasonló a sűrű tempóéhoz (sétálás, figura, csapás váltakozása), de a ritkát jóval hosszabban, kevésbé egységesen, számtalan egyéni változattal táncolják.

3. Verbunk

Széken ritka és kevesek által táncolt férfitánc a verbunk. Csak alkalmilag, rövid időtartammal fordul elő, mintegy ráadás-ként a másik két, közhasználatu férfitánc után. A verbunk a közép-erdélyi verbunk-típus^{57/} változata, amelyben a régi h -os ritmusu legényest mintegy ráhúzzák az újabb J -es metrumu verbunkos zenére. A $4/4$ -es lassudüvő kíséretű, tetrapodikus, pontozott ritmusu újabb, dur hangnemű verbunk dallamok tempója Mm. $\text{J} = 120-140$. A tánc felépítése és motivumkincse a két másik férfitáncéval rokon, de időtartama mindig rövidebb azokénál.

4. Magyar

A "magyar" vagy "négyes" kétpáros zárt körökben járt táncforma,^{58/} a mai széki táncciklus kezdőtánc, amely teljesen kitölti az első "félpár" idejét. Ez a táncfajta megfelel a Széket környező Szamos- és Borsa-völgyi, nyugat-mezőiségi ma-

gyárság köréből ismert un. "lassu magyar"-nak, amely rögtönzött férfitáncként^{59/} és azt kísérő női körtánc verzióban élt.^{60/} A Mm. J = 126-152 tempóju, J - es mozgásmetrumu tánc 8- és 16-szótagos, valamint un. jaj-nóta típusu kísérődallamai-nak^{61/} jórészt énekelt, szöveges formában is ismerik; ezekre jellemző az alkalmazkodó ritmus még puhább, páratlan lüktetésű, 6/8-os formája, és a szöveghez alkalmazkodás alacsony fo-ka^{62/}. E dallamok hangszeres előadásakor a 6/8-os ritmus már elmosódott, és a páros, 4/4-es ritmizálás felé hajlik, noha a triolás dallamritmika és a szeptolás düvő-kiséret ($\square 7 \square 7 \square$) még mindig éreztet bizonyos sántaságot, aszimmetriát. Az egyszerű 8-szótagos, 4-soros énekelt dallamokból - a hangszeres tánczene formaépítő hatása következtében - tánc közben mindig hosszabb (kétszeres, olykor háromszoros terjedelmű) dallamalakulatok jönnek létre belső bővülés, sorismétlés, kiegészülés útján, vagy gyakran két 8-as dallam összekapcsolásával.^{63/} A fejlett, nagy formájú dallamok hangszeres tánczenei eredetere utalnak a jaj, haj, tralala stb. szövegpótló toldalékok, a táncszó-szerű alkalmi szövegek, valamint az, hogy a tánc számos dallama csupán hangszeres formában ismert. A 8-ütemes dallamperiódusok füzérébe gyakran motivikus felépítésű közjátékok illeszkednek. Ezek rendhagyó, szabálytalan, hexapodikus, pentapodikus egységek, amelyek időnként megbontják a 8-ütemes periódusok egyhanguságát. A lassu magyar zenei műfaja a verbunkos zene korai periódusának vonásait őrzi, elnevezése is e korszak névadására utal.

A négyes magyarban a legények a leányok dereka mögött fognak kezet, míg a leányok a legények karja fölött zsebkendőikkel fogódnak szoros körbe. A tánc ismétlődő alapotívumát, az egyszerű forgólépést időnként irányváltásokkal szakítják meg. A négy táncos bámulatos összhangja - ahogy a kört egy emberként forgatják - teszi ezt az egyszerű táncot is kivételesen virtuózzá, sodró lendületűvé. Az irányváltás un. "toppin-

tásokkal", kétütemes dobogó, testsúlyváltó lépésekkel történik (J J J J). A forgás fokozódásával a kör újra megfeszül. Három "fordítás" után^{64/} (jobbra, balra, jobbra forgás 8 ütemenként), pihenésül a kör rendszerint "kiereszt", vagyis a kézfogást elengedve, 1/4-et (jobbra) a menetirányba fordulva, egy darabig szabadon - de a körformát megtartva - "kereken mennek". A sétálás közben a leányok (saját) zsebkezdős kezüket összefogják, a legények pedig kontrás ritmusban tapsolgatnak vagy ujjjaikkal pattogtatnak. Gyakran a ritka tempó "lábfacsaró" és csizmaverő "fogásait" is táncolják, mintegy megcifrázva a sétálást. A szűk és zsufolt táncházban a négyes magyart táncoló körök nem egyszerre, hanem egymáshoz képest időben eltolódva, kánonszerűen forognak, és kánonszerű a dobogó váltás vagy sétálás is. A székiek e ma is kedvelt tánca 15-20 percig is eltarthat.

5. Lassu

A széki lassu a Kárpát-medence leglassabb (Mm. J = 40-80), rubato hatású párostánca,^{65/} amely a négyes magyar folyamatának kis pihenő-szünettel való megszakítása után, a második "félpár" kezdetén kerül sorra, s attacca követte a forgós párostánc, az un. csárdás. Régen a legények a lassut dalolva, libasorban, egylépéses motívummal, a nap járásával ellentétes irányban körbesétálva kezdték, majd már a négyes magyarban kiválasztott párjukat keresztnevéükön szólították táncba. A még ma is élő formában a bekezdés nélkül szoros fogással összehelkezve, ide-oda felet forgó kétlépéses csárdással (5 5 J J J J) vagy (5 3 J J J J) ritmusban), végig szabályos körben, egyöntetűen, térbeli változatok nélkül táncolnak. Néha a kört következetesen szűkítik és tágítják is. A lassu 8-, 11-, 12-, 16-szótagu és jaj-nóta típusu, régi stílusu, 5/8-osan ritmizált dallamait sánta, kvintolás lassu-düvővel kísérik, és tánc közben csaknem mindig dalolnak. A széki lassu az utóbbi évtizedben már kiszorult a táncrendből, és csak a lakodalomban fordul elő.

6. Lassu csárdás

Csak a 40-es évektől ismerték meg a székiek az ujstílusú lassu csárdást, amely máig sem vált a táncciklus szerves, állandó alkatrészévé. Csupán alkalmi táncként járták néha a "lassu" és a gyors forgós "csárdás" közötti rövid átmenetként. A zenészek mintegy "összerázták" az aszimmetrikus lassut fesszes, 4/4-es ritmikájú, Mm. $\text{♩} = 120-140$ tempójú lassu-düvös kíséretű tánczenévé. Néhány divatos népies műdalra (pl. Nem lop-tam én életemben...), vagy ujstílusú népdalra csupán a kétlépeses motívumot táncolták, de már oldottabb, változatosabb, térbelileg kevésbé kötött alakzatban, mint a lassut. A motívum előadásmódja pedig fesszebbé válik a meggyorsult tempó és az egyenletes 4/4-es ritmus következtében.

7. Csárdás

A székiek régies forgós párostáncukat^{66/} ugyan csárdásnak nevezik, de táncuk még nem viseli magán maradéktalanul nemzeti párostáncunk, az új friss vonásait. A mulatság nyitó- és zárótáncát, amely a ciklikus táncrendben mindig a második "félpár" második táncaként a lassuhoz kapcsolódott, utjabban a porka és hétlépés követi. A Mm. $\text{♩} = 108-120$ tempójú, "esz-tam"-mal kísért egyszerű forgós párostánchoz még nem az új, augmentált, pontozott ritmusú csárdás dallamok, hanem a 3-os alapritmusú, javarészt tetrapodikus, 2/4-es (kanásztánc-szerű) dallamok járnak.

A táncot mindvégig zárt összefogódzással járják. Az igen sebes, sima páros forgást nem a gyors lépések, hanem a forgások növelése eredményezi. A testoldalakkal szorosan egymáshoz simulva, az egymás mellé helyezett belső lábon végzik hosszan-perdülő forgásaikat. Egyetlen 2/4 időtartamu motívummal olykor teljes fordulatot tesznek. Az irányváltó lépéseknél (|| □ ||) a forgás lelassul, a nőt kissé oldalra kieresztik, s megcseréli a fogást. A hosszú, szédítő forgást néha rövidebb félfordulós lépésekkel is váltogatják; pihenésként az egy lépés is e-

lőfordul. A $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ritmusu előre-hátra mozgó dobogtatást a férfi vagy kezdéskor, vagy a forgás utáni pihenésként járja.

A szűk tánchelyen nem egyszerre forognak a párok, hanem a banda előtt "rendre táncolnak". A napiránnyal ellentétesen, lassan körbehaladó párok a banda előtt oldaltfogással oszlopban felsorakozva, finom ingó mozgással várnak sorukra. A zenészek elé kerülő pár néhány ütemig szembenfogással dobogtat, vagy rögtön forgásba indul, és csak a sebes forgás-sorozat után adja át helyét a következő párnak. Ezután néhány lépéssel odébb, egyre csökkenő intenzitással még folytatják a táncot, végül egylépéses motívumokkal csatlakoznak a pihenő-várakozó párok sorához. A széki csárdás összképét így néhány félkörívben, egymás mellett elhelyezkedő, egyre kisebb erővel táncoló pár, s ennek folytatásaként a banda bal oldaláig sorakozó, alig mozgó-ringó párok látványa jellemzi. A hosszantartó táncban nem fáradnak el, mert a párok gazdaságos időbeosztással, szakaszos intenzitással, egymást váltva táncolnak.

8. Porka



A porka az 1940-es évektől elterjedt olyan újabb jövevény, amely még szervesen illeszkedett a hagyományos széki táncstílushoz. A közép-európai eredetű polka Erdélyben is ismert formáiból^{67/} Széken a régies gyors forgópolka kapott helyet a táncciklus utolsó részében, a csárdás után. Újabb, vegyes zenei anyaga főként németes polka, román szirba, s a két háború közötti magyar műzenei darabokból áll. Az "esz-tam" kíséretű dallamfűzér tempója a tánc folyamán egyre gyorsul (Mm. $\text{♩} = 130-170$). A porkát egyszerre, teljesen egyöntetűen táncolják, így térbeosztása, koreográfiája szigorúan kötött.

A párok oldaltfogással, oszlopsorban, szorosan egymás mögé sorakoznak a zenészek előtt. Az első pár dobogtatva hátra-szorítja a többieket, majd egymás után, szakaszos késéssel lendülnek a párok sima, állandóan haladó forgásba ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ lépésritmussal). A jobbra forgó párok a napiránnyal

ellentétesen haladnak körben a tánc tér peremén, gondosan ügyelve az egymás közötti távolságra. Nagy tömeg esetén 2-3 turnusban ismétlik meg a táncot. Ilyenkor a sorukra várakozó párok a tánc helyiség közepén, arccal kifelé fordulva, mintegy tömör szigetet alkotva mozdulatlanul szoronganak, míg a többiek sebesen keringenek körülöttük.

9. Hétlépés

A hétlépés vagy románosan "sáptye pás" a táncciklus porkát követő 2/4-es zárótánc. A német eredetű, de igen széles körben elterjedt, Erdélyben is gyakori táncot^{68/} Széken szintén csak néhány évtizede ismerik. Első dallama a német "Siebenschritt" változata, s ehhez ujabban egy másik, románoktól kölcsönzött, periodikus felépítésű dallamot is kapcsoltak. A Mm. J = 120-130 tempóju táncot gyorsdűvös kontrázással kísérik.

A hétlépést a porkánál kialakított kóralaku, oszlopos rendben, a napiránnyal ellentétesen haladva lassan táncolják. Az egyöntetű, kötött felépítésű tánc két motívum kombinációjának többszöri ismétléséből áll: kissé rézsutos oldaltfogással négyet-négyet lépegetnek hátra és előre (), s ezt zárt, gyors négylépéses jobbra páros forgás követi (). Az előre-hátra haladó lépéseket néha szemben kézfogással is járják, s csizmaveréssel, a nő kar alatti kiforgatásával is megcifrazzák. A táncciklust befejező hétlépés végén a legények - mintegy elköszönésként - a leányt régebben derékon kapva megemelték.

Összefoglaló táblázatunk (a mellékletben a X-XI. tábla) a széki tánckészlet azon darabjairól ad vázlatos képet, amelyek ebben az évszázadban voltak a táncciklus használatos táncai. A 9 tánc típus azonban természetesen nem mind volt egyszerre, egyidejűleg a táncciklus része, hiszen a ciklus - mint korábban említettük - többször módosult a század eleje óta: bizonyos régebbi táncok (férfitáncok, lassu) kiestek, újabbak

pedig bekerültek a táncrendbe (lassu csárdás, porka, hétlépés) Bemutatásuk sorrendje azonban tükrözi a táncok egykori vagy jelenlegi ciklusbeli helyét.

A széki tánc típusok legfőbb vonásait többoldaluan igyekszünk meghatározni, ez azonban még korántsem meríti ki a táncok összes számbaveendő sajátosságát. A röviden summázott kiemelt vonások sem tekinthetők még egy teljesen lezárt vizsgálat végleges eredményének, mert a rendelkezésünkre álló hatalmas tánc- és zeneanyag teljes feldolgozása után ezek még minden bizonnyal kiegészülhetnek, módosulhatnak.

Meggyőződésünk szerint az egyes széki tánc típusok, zenei műfajok és az egész tánc ciklus összehasonlító elemzése és történeti vizsgálata az egész magyar és kelet-európai tánc kultúra legfőbb fejlődéstörténeti kérdéseire nyújt majd szilárd támpontokat.

Budapest, 1980. szeptember

A táblázatok és dallampéldák jegyzetei

♂ = férfi; ♀ = nő; • = pár

× = összefogódzás hát mögött keresztezett karokkal

~ = kötetlen számú táncos, ill. szabályozatlan táncstruktúra

• = helyben táncolás

AP = pyral lemez a MTA Zenetudományi Intézet Archivumában

ÁI = Ádám István (Icsán) primás, sz.1909.

DK = Dobos Károly primás, sz.1912.

MGY= Moldován György (Ilka) primás, sz.1927.

Az 1.,2.,4.,7.,8.,9. sz. dallam gyűjtői: Kallós Zoltán, Martin György, Sztanó Pál 1969.V. Lejegyezte: Gulyás László. A 3. dallamot gyűjtötte és lejegyezte: Halmos Béla 1974.X. Az 5. dallam gyűjtője ifj. Csoóri Sándor 1974, lejegyezte: Halmos Béla. A 6. dallamot Sipos Mihály gyűjtötte 1974-ben, lejegyezte: Sipos János.

1. SORU TEMPÓ (DK) AP 6939m

♩ = 144 - 160

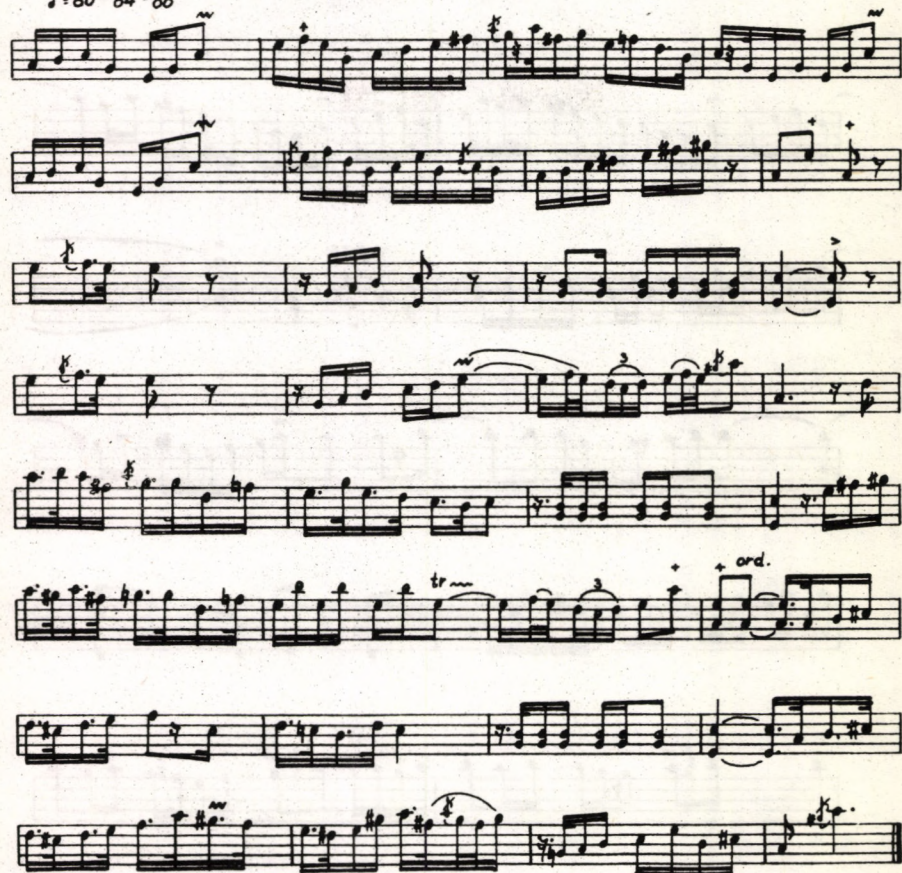
This musical score is written for a single melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is indicated as 144-160 beats per minute. The piece consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. It contains several measures of eighth and sixteenth notes, with trills (tr) and grace notes (marked with a small 'x') in the final measures. A short musical phrase consisting of two measures of eighth notes is written below the first staff. The second staff continues the melody with eighth and sixteenth notes. The third staff features a series of triplet markings (indicated by a '3' and a bracket) over eighth notes. The fourth staff continues with more triplet markings. The fifth staff includes a double sharp (x) marking above a note. The sixth staff also features a double sharp (x) marking. The seventh and eighth staves conclude the piece with further triplet markings and eighth notes. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.

2. RITKA TEMPÓ (Ál) AP 6937 k

$\text{♩} = 76$



$\text{♩} = 80 - 84 - 88$



3. VERBUNK (Ál) AP 9304c

♩ = 116 → 140

The musical score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo marking '♩ = 116 → 140' is placed above the first staff. The music consists of a single melodic line with various ornaments, including slurs, ties, and grace notes. The notation includes many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several measures with a 'w' (trill) or 'pizz.' (pizzicato) marking. The score ends with a double bar line on the tenth staff.

4. MAGYAR (DK) AP 6939g

$\text{♩} = 152$

This musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked as $\text{♩} = 152$. The score consists of ten staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and ornaments. Specific markings include:

- Trills (tr) on the first staff, measures 1 and 5.
- Grace notes (marked with a small 'v') on the first staff, measures 2 and 4.
- Slurs and ties across measures in the first and second staves.
- Accented notes (marked with an accent symbol) in the third staff, measures 1 and 3.
- Grace notes in the fourth staff, measures 1 and 3.
- Accented notes in the fifth staff, measures 1 and 3.
- Grace notes in the sixth staff, measures 1 and 3.
- Accented notes in the seventh staff, measures 1 and 3.
- Grace notes in the eighth staff, measures 1 and 3.
- Trills in the ninth staff, measures 1 and 3.
- Grace notes in the tenth staff, measures 1 and 3.

 The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the tenth staff.

5. LASSÚ (Ál) AP 9296 d

♩ = 54

The musical score is written on four staves in 5/5 time. The tempo is marked as ♩ = 54. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests. Trills are indicated by a 'w' symbol. Triplets are marked with a '3' and a bracket. The piece concludes with a double bar line.

6. LASSÚ CSÁRDÁS (MGY) AP 9462a

♩ = 130

This musical score is for a piece titled '6. LASSÚ CSÁRDÁS (MGY) AP 9462a'. It is written for a single melodic line on a five-line staff. The tempo is indicated as '♩ = 130'. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills and triplets marked with '3' and a bracket. The second staff continues the melody with more complex rhythmic patterns. The third staff shows a change in the melodic line, with some notes beamed together. The fourth staff features a triplet of eighth notes. The fifth staff contains several triplets of eighth notes. The sixth staff concludes the piece with a final cadence, marked by a double bar line.

7. CSÁRDÁS (DK) AP 6939c

♩ = 120 - 126

The musical score is written for a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The tempo is indicated as 120 - 126 beats per minute. The score consists of a melody line and a piano accompaniment line. The melody line features various ornaments, including grace notes and trills, and is marked with a 'tr' (trill) at the end. The piano accompaniment line provides a harmonic foundation with chords and moving lines. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the key signature is maintained throughout.

8. PORKA (DK) AP 6939 j

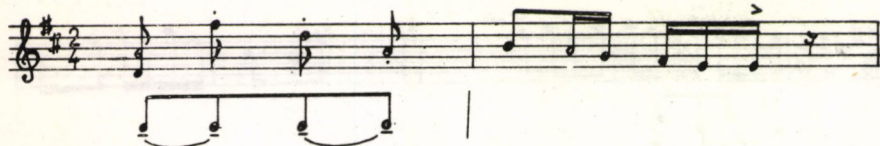
$\text{♩} = 120 - 126$

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, featuring a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is indicated as $\text{♩} = 120 - 126$. The score consists of eight staves of music. The first staff includes a trill (tr) and a grace note (γ). The second staff has a grace note (γ) and a repeat sign. The third staff features a grace note (γ) and a key signature change to two sharps (F# and C#). The fourth staff contains a grace note (γ). The fifth staff has a grace note (γ). The sixth staff includes a grace note (γ) and a key signature change to one sharp (F#). The seventh staff has a grace note (γ). The eighth staff has a grace note (γ). The score is characterized by frequent sixteenth-note runs, grace notes, and trills, typical of a lively folk dance tune.

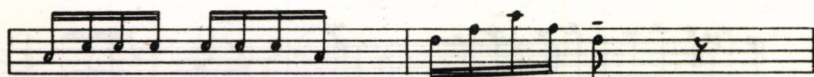
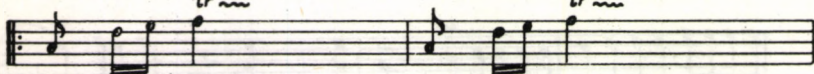
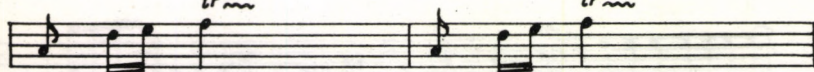
9. HÉTLÉPÉS (DK) AP 6939 I

♩ = 96

accel



♩ = 100


$$J = 104 - 108$$
| tr ~ |
| tr ~ |
| tr | max |
| tr ~ |


Jegyzetek

- 1/ Kádár József - Réthy László - Tagányi Károly 1898-1905; Kádár József 1904. Egyéb Székre vonatkozó helytörténeti irodalom: Hodor Károly 1837; Bencze Károly 1898; Csorba István 1944; Kós Károly 1970; Kósa László 1974.
- 2/ Sárkány Loránd 1934; Kövessi Edit 1934; Undi Mária é.n.; Gönyey Sándor 1941; Palotay Gertrud 1944; Fél Edit - Hofer Tamás 1975.
- 3/ Lajtha László 1943. - Lajtha 1940 decemberében járt először Széken. Kodály tehát már 1940 őszét megelőzően figyelt fel a széki himzésekre, ő maga azonban csak 1943-ban jutott el Székre (ld. a 7/-es jegyzetet).
- 4/ Pálfi Csaba 1969, 150.
- 5/ A Néprajzi Múzeum és a Magyar Rádió közös vállalkozásaként készült Pátria sorozat széki hangfelvételei 1941 február 17. és 21. között készültek Budapesten, Lajtha előzetes két gyűjtőutja alapján. Ebből az időből összesen 19 db hanglemez (F 79-97) és 27 db fonográfhenger (MH 3952-3978 lsz.) összesen 110 db széki hangszeres és vokális darabot tartalmaz. Ezeket Lajtha széki monográfiájában maradéktalanul közreadta. Lajtha László 1954.
- 6/ Avasi Béla 1954.
- 7/ Kodály egy kolozsvári hangversenysorozata végén, 1943 május 24-én látogatott Székre Kerényi György kíséretében. "Énekeseket hallgat meg. Kisérői megfigyelik, hogy szinte gyorsírás-tempóban jegyzi le dalaikat". (Eöszé László 1977, 191.) - Kerényi György 1980 júliusi szóbeli visszaemlékezése szerint gépkocsival vitték ki őket Székre, mindössze 1 napot töltöttek ott, csak énekesektől gyűjtöttek, táncmulatságban nem vettek részt. Ezután Kodály néhány nappal később, 1943 május 31-én, a budapesti Pedagógiai Szemináriumban, az akkori fiatal tornatanárok egyik csoportjának módszertani bemutatóján mondott megnyitó beszédet, amelyen Sümeghy Vera vezetésével magyar népzenevel kísért tornagyakorlatokat adtak elő. Kodály megnyitóját először Kerényi György közli a Magyar Nemzet 1973 április 8-i számában. Itt Kodály figyelemre méltó megjegyzéseket tett a magyar néptáncok közművelődési hasznosítására vonatkozóan. Feltehetően ez alkalommal hívhatta fel Sümeghy Vera figyelmét a néhány nappal korábbi élményre, a széki hagyományokra. Sümeghy Vera ugyanis rövid idő múlva, 1943 nyarán indult el széki táncgyűjtő útjára.
- 8/ Sümeghy Vera 1944.
- 9/ Az un. "marosszéki verbung" (Elekes Istvánné 1947, 132-135), a "csüördöngölő" és a "széki csüördöngölő" volt az a három férfitánc, amely László Bencsik Sándor, Király Ernő, Krikszán Sándor, Szabó Iván (?) és Jánosi Sándor közvetítésével - széki, györgyfalvai, székelyföldi és szilágysági -

- élmények-gyűjtések nyomán átszívargott a felszabadulás utáni magyar néptáncmozgalomba (László Bencsik Sándor 1955, 30-31). Ezek mellett divatban volt egy Krizsán Sándor által tanított ún. "széki lassu" is, az "Erdő szélén de magos, erdő szélén de magos a kaszárnya..." kezdetű dalra. - A más forrásokból (Molnár és Rábai gyűjtései) származó erdélyi táncokat ezuttal nem sorolhattuk fel.
- 10/ A Muharay- és a Nékosz Együttes, Rábai Miklós békéscsabai és más regőcsoportok műsorainak kisugárzó hatása nyomán.
 - 11/ Kétségtelen a tánc széki származása neve, dallama, felépítése és motívumkincse alapján; különösen a következőket visszatekintő csapásoló refrén mutat erre. A többi egyszerűbb, stilizált motívum már lazább kapcsolatról tanuskodik, mert akkoriban még alig tudhatták pontosan ellesni a virtuóz széki férfítáncot. A motívumok sorrendje feljegyzéseim és emlékezetem szerint a következő volt: 1. bevezető sasszé (□ □); 2. "söprögető" (□ □); 3. "mérget" (□ □); 4. "hátravágó" (□ □). Mindegyik figura után a □ □ □ □ ritmusu sorozatsapás következett, negyedszer a □ □ □ □ ritmusu lezárással. (Akkoriban tréfásan ezt neveztük "az akasztott ember táncának" a groteszk, kapálózó karmozgások miatt.)
 - 12/ Harangozó Gyula: Furfangos diákok (1949) c. balettje egyik szörlőjében - Eck Imre regőcserkész, népi táncos előadásában - feltűntek az említett széki csürdöngölő részletei.
 - 13/ A Népművészeti Intézet az ötvenes évek első felében a Pátria sorozat lemezeinek nagyrésztét (mintegy 80 hanglemezt) Magyar Néprajzi Felvételek címmel ujrranyomtatva forgalomba hozta; köztük a székieket teljes egészében. Ezeket az Intézetben 1965-ig darabonként 6 Ft-ért lehetett megvásárolni. A készlet egy része tönkrement.
 - 14/ Lajtha László 1954. - Ujranyomása 1978-ban.
 - 15/ Gulyás László: Széki zene (később Széki muzsika) c. feldolgozása (1951) az Állami Népi Együttes zenekara számára (MHV Nz.17.sz. hanglemmez). Az igen sikeres, nagyhatású feldolgozás még korántsem érzékeltette és merítette ki a széki hangszeres muzsika műfaji gazdagságát, sokrétűségét. Feldolgozásában 3 csárdás (Lajtha kötetéből a 8., 7. és 21. sz. darab), valamint 1 magyar (Lajtha 3.sz.) táncdallamot alkalmazott. - Csenki Imre: Széki nóták c. kórusműve az Állami Népi Együttes kórusa számára (kb. 1954). E kórusmű Lajtha kötetéből a 61., 75. és 56.sz. darabot tartalmazta (Csenki Imre 1960).
 - 16/ Lajtha gyűjtéséből származó dalok jelentek meg a következő népdalgyűjteményekben és tanulmányokban: Lajtha László - Gönyey Sándor - Rajeczky Benjamin 1949; Kodály Zoltán 1952; Vargyas Lajos 1953; 1955; A Magyar Népzene Tára II., III. A-B. és V. kötetében.
 - 17/ Az ötvenes években Falvay Károly (Lajtha László 1954, 2. és 9.sz.), Manninger György (Gulyás László feldolgozására),

- Molnár István pedig Ostortánc c. kompozícióját (1956) Vavrinecz Béla (Lajtha 14.sz.-ra támaszkodó) feldolgozására készítette.
- 18/ Jagamas János a kolozsvári Folklór Intézet munkatársaként 1948 és 1957 között rendszeresen gyűjtött Széken. Eleinte (1948-49) kéziratos feljegyzéssel gyűjt, majd (1949-50) fonográf-, ill. decelit-lemez- (1951), végül magnetofon-felvételeket (1954, 1957) készített a vokális és hangszeres tánczenéről. 1955-ig összesen 273 énekelt dallam gyűlt össze Székről (Jagamas János - Faragó József 1974, 357.). Virgil Medan 1965-ben további hangszeres felvételeket készített. A Kolozsvár-napocai Babes-Bolyai Egyetem Etnográfiai és Folklór Osztálya 1976-os összesítő nyilvántartása szerint 48 hangszeres tánczenei darab származik Székről. A széki zeneanyag leltári számai a következők: Magnetofon-felvételek: 70-76, 191, 1143-1147.sz.; fonográf-felvételek: 8-9, 12-14, 138-140.sz.; decelit lemezek: 6-7.sz.; kéziratos feljegyzések: 10, 54, 60, 72, 117, 122, 125, 144.sz. (az utóbbi nem teljes). - A fenti adatok rendelkezésemre bocsátásáért az Intézet Igazgatóságának ezuton mondok köszönetet.
 - 19/ Jagamas János 1956; 1977.
 - 20/ Szegő Julia - Sebestyén Dobó Klára 1958.
 - 21/ Jagamas János - Faragó József 1974.
 - 22/ Elekes Dénes az 1949-ben megalakuló Folklór Intézet első munkatársai közé tartozott, s rövid ideig ő volt az egyetlen hivatásos magyar néptáncutató Romániában. 1946 és 1950 között végzett táncgyűjtéseinek a kéziratai részben a kolozsvári, részben a bukaresti Folklór Intézet archívumában vannak. Ezeket 1969-ben tanulmányozhattam. Elekes egyetlen publikációja: Faragó József - Elekes Dénes 1949. - Elekes 1949-es kéziratos széki gyűjtésében a csárdás cigányos változataira ("hutyági", "rományi"), a lakodalmi bomló táncra, a fonójátékokra (konchuzás, sulándré, göcsögös, szarkatánc) és az un. kecsketáncra vonatkozó adatok szerepelnek. Ezt az utóbbi fontos táncot Jagamas Jánossal együtt figyelte meg, és részletesen jellemezte: a juhait kereső pásztortörténetét meglevenítő táncpantomimet egy 1875-ben született széki pásztor előadásában látta. Jelentőségét az is megnöveli, hogy szinte ez az egyetlen botforgató pásztortáncra vonatkozó adatunk Erdélyből. Az adatot bizonyos kiemelésekkel, részlegesen közölte Pesovár Ferenc 1970. és Faragó József 1977.
 - 23/ Domby, Emeric 1971, 120-217.
 - 24/ A hatvanas évek elején a marosvásárhelyi Állami (volt Székely) Néptánc Együttes műsorában rövid ideig szerepelt Novák Ferenc: Széki emlékek c. feldolgozása.
 - 25/ Az 1969-es országos romániai folklór fesztivál tavaszi, erdélyi bemutatóján szerepeltek Medgyesen (Mediaş). Régi fehér-harisnya viseletükben, két banda (Ádám István és Mol-

- dován György primások) kíséretével mintegy 20 középkori és fiatal házaspár táncolta el a teljes széki táncrendet.
- 26/ Nagy Olga 1958, 1960, 1968, 1969, 1976, 1977; Nagy Olga - Faragó József 1954; Győri Klára 1975.
- 27/ Szentimrei Judit 1976; Gazdáné, Olosz Ella 1980.
- 28/ Kós Károly 1962, 1968, 1972, 1979.
- 29/ Novák Ferenc 1960, 1965.
- 30/ 1959 és 1969 között 6 széki táncfilm készült, összesen 1330 méter terjedelemben. Novák Ferenc 1959, 1964 és 1967-ben 250 méter (MTA Ft. 551, 617, M. 13. 1sz.), Varga Gyula 1960-ban 30 méter (MTA Ft. 469. 1sz.), Borbély Jolán, Böröcz Gabriella, Gurka László, Vásárhelyi László 1962-ben 120 méter (MTA Ft. 514. 1sz.), Kallós Zoltán és Martin György 1969-ben több alkalommal összesen 935 méter táncfilmet készített (MTA Ft. 671. 1sz.). Az utóbbinak mintegy fele (480 méter) már hangosfilm, amelynek készítésében Sztanó Pál, Emil Petruțiu és Adrian Vicol is részt vett.
- 31/ Martin György 1970, 1972, 1974, 1979a, 1979b; Kallós Zoltán 1971; Pesovár Ernő - Lányi Agoston 1974; Sárosi Bálint 1967, 1973; A Magyar Népzene Tára VI.; Magyar Néprajzi Lexikon I-IV.; Magyar Néptáncagyományok 1980.
- 32/ Egyik elkészült és bemutatott filmjük címe: Szék télen (1972).
- 33/ Vö. a 31/-es jegyzettel, továbbá Korniss Péter 1975, 1979; Kósa László - Szemerkényi Ágnes 1973, 1975; Kósa László 1974; Dömötör Tekla 1972; Balassa Iván - Ortutay Gyula 1979; Fotóművészet XVI (1973) 1.sz. 60-61; Uj Irás XIII (1973) 11.sz.; Uj Tükör (1980) 28.sz. 18-19.
- 34/ Csoóri Sándor, Eörsi István, Módos Péter, Nagy László, Kiss Ferenc látogatásai Széken. Néhány irodalmi reflexió: Módos Péter 1972; Csoóri Sándor 1978, 443; Kányádi Sándor 1974, 132-135.
- 35/ Kósa Ferenc - Sára Sándor - Csoóri Sándor: Ítélet c. filmjében az egyik epizódszereplő széki parasztasszony (1969). Jancsó Miklós: Még kér a nép c. filmjében (1971) a Halmos-Sebő duó már széki zenét is játszik - Pesovár Ferenc javaslatára némi tánc kíséretében.
- 36/ Szék táncairól Gulyás László és Lukács Lóránt készített TV filmet (1972). A Kallós Zoltánról készített portré filmben széki képek és dalok is helyet kaptak (1973). Egy széki énekesről Kósa Ferenc és Csoóri Sándor, egy széki mesemondóval - Nagy Olga néprajzi anyaga alapján - a táncház témájáról Gulyás László és Vargha Balázs készítettek még két TV filmet. A Magyar Rádió több széki énekesről és muzsikusról készített archiv-felvételeket. Sárosi Bálint: Zenei anyanyelvünk c. sorozatában 1970-től hangzottak el széki dalok és hangszeres darabok a Rádióban (Sárosi Bálint 1973, 157, 245.).
- 37/ Halmos Béla és Sebő Ferenc egy, a Rádióban 1971 tavaszán elhangzó, 1969-ben gyűjtött széki énekes-hangszeres lassu

- dallam ("Le is szállnak, fel is szállnak a fecskék..." MTA AP 6611 f. lsz.) hangfelvételétől kapta az első indítékot a széki zene tanulmányozására.
- 38/ Főként a "Sippal, dobbal, nádihegedűvel" c. önálló műsorukban (1972).
- 39/ Ld. a 35/-ös jegyzetet.
- 40/ Sippal, dobbal. A Sebő Együttes klubjának tájékoztatója. Kassák Klub. Bp. 1974-1977.
- 41/ A Vegyipari Dolgozók Szakszervezetének Bartók Béla Együttesét első ízben 1972 tavaszán, a zalaegerszegi kamaratáncfesztiválon kísérte az új zenekar. Az 1973-as szolnoki néptáncfesztiválon a Bartók Együttes bemutatja Timár: "Széki táncok" c. koreográfiáját. (Képmagnó felvétele a Népművelési Intézet és Pálfi Csaba tulajdonában.) Ennek zenéjén, feldolgozási és előadási módján már átütött a táncházas gyakorlatnak a szokásostól eltérő hatása.
- 42/ Novák Ferenc első ízben 1961-ben készített "Széki emlékek" címmel koreográfiát a marosvásárhelyi Állami Népi Dal- és Táncegyüttes részére, majd ugyanezt itthon a HVDSZ Bihari János táncgyüttesénél is betanította. A koreográfia zenéjét Sárosi Bálint állította össze. Másodízben 1970-ben "Széki táncok" címmel készített újabb feldolgozást Végvári Rezső zenéjére. - A néptáncosok közös táncházának ötletét 1972-ben Zalaegerszegen Foltin Jolán, Lelkes Lajos és Stoller Antal vetette fel, és röviddel utána meg is valósította.
- 43/ Ld. a Muzsikás Együttes két kiadványát: Muzsikás 1975, 1978. A Fővárosi Művelődési Ház sokszorosítványai. Bp. (Szerk. Sipos Mihály).
- 44/ A rendelkezésünkre álló - korántsem teljes - adatok szerint (vö. Táncház Híradó - Tájékoztató a táncházak munkájáról 1-15.sz. 1974-1977. A Népművelési Intézet sokszorosítása. Szerk. Vadasi Tibor.) a táncházmozgalomnak 1973 és 1977 között a következő helyiségekben volt alkalmi vagy állandó hatása: Abaujszántó, Balassagyarmat, Böcs, Budapest, Cegléd, Csanyik, Debrecen, Derecske, Diósgyőr, Dombóvár, Edelény, Eger, Emőd, Érd, Gödöllő, Győr, Hajduböszörmény, Hajdusoboszló, Hajduszátony, Helvécia, Hódmezővásárhely, Jászberény, Kaposvár, Kapuvár, Kazincbarcika, Kécskemét, Keszthely, Kisterenye, Lábod, Lakitelek, Léta, Makó, Marcali, Miskolc, Mosonmagyaróvár, Nagyberki, Nagycsere, Nagykálló, Nemesnádudvar, Nyíregyháza, Ózd, Pécs, Röske, Sajóbátony, Sajószentpéter, Salgótarján, Sárbogárd, Sárospatak, Sátoraljaujhely, Sopron, Szany, Szeged, Székesfehérvár, Szekszárd, Szikszó, Szolnok, Szombathely, Tabdi, Tápiószecske, Taszár, Tata, Tatabánya, Tompa, Tök, Törökszentmiklós, Üllés.
- 45/ Pl. Belgium, Hollandia, NSZK, skandináv államok, USA, Kanada, Japán. Lásd pl. a "Karikázó - Hungarian Folklore Newsletter" c. híradó számait 1975-től. Bogota, USA. -

- Pierre de Olivio 1977-ben Stockholmban "Táncház" címmel készített kelet-európai témájú balettet. (Táncművészet 1977.3.sz.9. és 1978.7.sz.6.)
- 46/ Honismeret 1979. 3.sz. 11-12.; A bukaresti Művelődés c. havi folyóirat 1977-1980 évfolyamai; az Utunk 1978.X.13-i, a Hét 1978.X.20-i száma stb.
- 47/ Táncház. Electrocord STM - EPE 01634.sz. hanglemezzel. Bukarest.
- 48/ A HVDSZ és a VDSZ Bartók Együttes után sok más budapesti és vidéki néptáncgyűjtés, sőt az Állami Népi Együttes műsorán is megjelentek a széki táncok. Az Egyetemi Színpad, a Magyar Televízió táncházzal kapcsolatos műsoraiban (pl. az Aprók tánc c. sorozatban), a Magyar Rádió egyes népzenei műsoraiban, az Országos Filharmónia rendezvényein (pl. Duna menti népek dalai, táncai 1978) és a tánc házi hanglemezek jelentős helyet kapott a széki muzsika. - Hanglemezek: Táncház I-II. Sebő- és Muzsikás Együttes. Hungaroton Sep. 28022-23 (1974); Sebő Együttes. MHV SLPX 17482; Tánc házi Muzsika. Sebő Együttes. Hungaroton SLPX 18031-32. (1978); Tánc ház. Hungaroton SLPX 18033 (1977); Élő Népzene I. Muzsikás Együttes. Hungaroton SLPX 18037 (1978); Élő Népzene IV-V. Tánc ház I-II. (Sebő- és Muzsikás Együttes) Hungaroton SLPX 18041-42 (1978). - Külföldön megjelent, széki zenét tartalmazó hanglemezek: Hungarian Folk Dances and Folk Music of Transylvania. Folkraft LP 41. USA (1977); Hungarian Folk Dances. Folkraft LP 51-52. USA (1977); Kallós Zoltán erdélyi és csángó magyar népzenei gyűjtése. Hungária Record. USA (1977); "Kettő". Hungarian Folk Music. Muzsikás. MU 7460. Hollandia (1980).
- 49/ A tánc ház mozgalommal kapcsolatos vitákat, véleményeket, értékeléseket ld. a 40/ és 44/ jegyzetben idézett híradókban, valamint összefoglaló ismertetőket Siklós László 1977 és Sági Mária 1978 munkáiban.
- 50/ 1970 és 1980 között újabb 16 film (köztük több hangosított is) készült mintegy 3.100 méter terjedelemben a széki táncokról és a primások játékaról. E filmek leltári számai: MTA Ft. 718, 767, 787, 805, 832, 837, 852, 865, 881, 952, 958, 960, 991, 997, 1006, 1065. Készítésükben részt vettek: Csapó Károly, ifj. Csoóri Sándor, Éri Péter, Foltin Jolán, Gulyás László, Halmos Béla, Halmos István, Hintalan László, Jánosi András, Kallós Zoltán, Károlyi Annamária, Lányi Ágoston, Lányi György, Lázár Katalin, Lukács Lóránt, Martin György, Németh István, Novák Ferenc, Pálffy Gyula, Pávai István, Pesovár Ernő, Sebő Ferenc, Sipos Mihály, Stollér Antal, Sztanó Pál, Timár Sándor, Varga Zoltán, Virágvolgyi Márta.
- 51/ Az MTA Zenetudományi Intézete Néptánc Osztályának 1974 óta munkatervében szerepel a széki zene- és táncanyag monografikus feldolgozása. Ehhez a nagy mennyiségű hangszeres

népzenei anyag teljes áttekintése és vázlatos lejegyzése már csaknem teljesen megtörtént. Eddigi közlemények, elkészült előtanulmányok: Halmos Béla 1975, 1978, 1980; Halmos Béla - Sebő Ferenc 1975; Sipos Mihály - Csoóri Sándor 1975.

- 52/ A táncciklusokra vonatkozó eddigi irodalom: Seprődi János 1908; Bartók Béla 1967; Giurchescu, Anca 1959; Martin György 1970, 1978.
- 53/ A közép-erdélyi táncokra vonatkozó főbb irodalom: Faragó József 1946; Kallós Zoltán 1963; Martin György 1970-72; Magyar néptánc hagyományok 1980.
- 54/ A táncciklusnak hasonló két részre osztásával találkozunk a Közép-Maros-vidéki románság körében is. Giurchescu, Anca - Costea, Constantin 1962.
- 55/ Martin György 1979b, 499-502.
- 56/ Martin György 1979b, 502-504; Costea, Constantin 1961.
- 57/ Martin György 1979b, 504; Magyar néptánc hagyományok 1980, 193.
- 58/ Martin György 1979a, 206-236.
- 59/ Kallós Zoltán 1963; Magyar néptánc hagyományok 1980, 195-197; Martin György 1979b, 506-508.
- 60/ Martin György 1979a, 207.
- 61/ Paksa Katalin 1977.
- 62/ Magyar néptánc hagyományok 1980, 142.
- 63/ Lajtha László 1943, 1954.
- 64/ Martin György 1977.
- 65/ Martin György 1979b, 509-511.
- 66/ Martin György 1972; 1979b, 516-517; Pesovár Ernő - Lányi Ágoston 1974.
- 67/ Costea, Constantin 1972.
- 68/ Wolfram, Richard 1951, 159; Vámszer Géza - Bándy Mária 1937; Kallós Zoltán - Martin György 1969.

Irodalom

- Avasi Béla 1954 A széki banda harmonizálása. Néprajzi Értesítő XXXVI. 25-45.
- Balassa Iván - Ortutay Gyula 1979 Magyar néprajz. Bp.
- Bartók Béla 1967 Rumanian Folk Music I-III. The Hague.
- Bencze Károly 1898 Székváros nagyközség tanügyének története. Szamosujvár.
- Costea, Constantin 1961 Jocuri feciorești din Ardeal. București.
- 1972 Folclor coreografic Bihor II. Oradea.
- Csenki Imre 1960 Széki nóták. Bp.
- Csoóri Sándor 1978 Nomád napló. Bp.
- Csorba István 1944 Széktől Bágyogszovátig. Csorna.
- Domby, Emeric 1971 Dansuri populare din județul Cluj II. Cluj.

- Dömötör Tekla 1972 Magyar népszokások. Bp.
 Elekes Istvánné 1947 Magyar néptáncok. Bp.
 Eöszse László 1977 Kodály Zoltán életének krónikája. Bp.
 Faragó József 1946 A tánc a mezőszéki Pusztakamaráson. Kolozsvár.
 1977 Balladák földjén. Bukarest.
 Faragó József - Elekes Dénes 1949 Táncoljunk, daloljunk! Bukarest.
 Fél Edit - Hofer Tamás 1975 Magyar népművészet. Bp.
 Gazdáné, Olosz Ella 1980 A széki öltésmódok. Népismereti Dolgozatok. Bukarest. 131-146.
 Giurchescu, Anca 1959 Despre ciclurile de joc din Ardeal. Revista de Folclor IV.1-2. 261-278. București.
 Giurchescu, Anca - Costea, Constantin 1962 Haidăul. Revista de Folclor VII.1-2. 94-117. București.
 Gönyey Sándor 1941 A felvetett nagyágy Széken. Muskátli X. 13-18., 23-27.
 Győri Klára 1975 Kiszáradt az én örömem zöld fája. Bukarest.
 Halmos Béla 1975 A széki háromhuros kontra. Sippal, dobbal 4.sz. 25-41. és Táncház Híradó 9.sz. 25-41.
 1978 12 széki csárdás. Népzene és Zenetörténet IV.
 1980 Ádám István széki primás. Zenetudományi Dolgozatok III.
 Halmos Béla - Sebő Ferenc 1975 A széki tánc rendje-módja... Sippal, dobbal 5.sz. 17-27.
 Hodor Károly 1837 Doboka vármegye természeti és polgári esmertetése. Kolozsvár.
 Jagamas János 1956 Beiträge zur Dialektfrage der ungarischen Volksmusik in Rumänien. Studia Memoriae Belae Bartók Sacra. 469-502. Bp.
 1977 Adatok a romániai magyar népzenei dialektusok kérdéséhez. Zenetudományi Írások. 25-51. Bukarest.
 Jagamas János - Faragó József 1974 Romániai magyar népdalok. Bukarest.
 Kallós Zoltán 1963 Táncagyományok egy mezőszéki faluban. Táncudományi Tanulmányok 1963-64. 235-252. Bp.
 1971 Balladák könyve. Bukarest.
 Kallós Zoltán - Martin György 1969 A gyimesi csángók táncélete és táncai. Táncudományi Tanulmányok 1969-70. 195-254. Bp.
 Kádár József 1904 Szék város. - nagyközség története. (Bővített lenyomat Szolnok-Doboka vármegye monográfiájából).
 Kádár József - Réthy László - Tagányi Károly 1898-1905 Szolnok-Doboka vármegye monographiája I-VII. kötet. Dés. (A Székre vonatkozó rész: VI. k. 379-425.)

- Kányádi Sándor 1974 Fekete-piros. Legszebb versei. 132-135. Bukarest.
- Kodály Zoltán 1952 A magyar népzene. Példatár: Vargyas Lajos. Bp.
- Korniss Péter 1975 Elindultam világ utján. Bp.
1979 Mult idő. Bp.
- Kós Károly 1962 A közösségi élet paraszti hagyományai. Korunk, 368-374.
1968 Szék népviselete. Falvak Dolgozó Népe 39.sz.
1970 Szék sajátosságairól. Igazság 1970.X.31.
1972 Ismeretlen magyar népviseletekről. Népélet és Néphagyomány. 191-208. Bukarest.
1979 A régi Szék közösségi rendjéről. Eszköz, munka, néphagyomány. 444-471. Bukarest.
- Kósa László 1974 Szék város nagyközség. Élet és Tudomány XXIX. 41.sz. 1942-1949.
- Kósa László - Szemerkényi Ágnes 1973 Apáról fiura. Bp.
1975 Apáról fiura. 2. bővített kiadás. Bp.
- Kövessi Edit 1934 A mezősegi széki himzések öltései és kidolgozása. Muskáti III. 9.sz. 11.
- László Bencsik Sándor 1955 Egy táncsoport utnak indul. Bp.
- Lajtha László 1943 Ujra megtalált magyar népdaltípus. Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára. (Szerk. Gunda Béla) 219-234. Bp.
1954 Széki gyűjtés. Népzenei Monográfiák II. Bp. Ujranyomása: 1978.
- Lajtha László - Gönyei Sándor - Rajeczky Benjamin 1949 111 táncdal. Bp.
- Magyar Néprajzi Lexikon I-IV.kötet. 1977-1981. Főszerk. Ortutay Gyula. Bp.
- Magyar néptáncagyományok 1980 Szerk. Lelkes Lajos. Bp.
- MNT: A Magyar Népzene Tára II., III. A-B., V., VI. kötete. 1953-1973. Bp.
- Martin György 1970 A marosszéki táncciklus. Táncművészeti Értesítő 1970.1.sz. 103-121.
1970-1972 Magyar tánc típusok és táncdialektusok. I-III. Bp.
1972 Relationship between melodies and dance types in the volume VI of CMPH. Studia Musicologica XIV. 93-145.
1974 A magyar nép táncai. Bp.
1977 A táncos és a zene. Népi Kultúra - Népi Társadalom IX. 357-389. Bp.
1978 A tánc ciklus - a néptánc legnagyobb formai egysége. Magyar Zene XIX. 197-217.
1979a A magyar körtánc és európai rokonsága. Bp.
1979b Tánc. A magyar folklór. (Szerk. Ortutay Gyula) 477-540. Bp.

- Módos Péter 1972 Karacsony, újév. (Utazás Erdélyben.) Uj Irás
3.sz. 33-42.
- Nagy Olga 1958 Három táltos varju. Mezősegi népmesék. Bukarest.
1960 Széki anekdóták vallásról, papról, istenről.
Korunk IX. 1070. Kolozsvár.
- 1968 Az "Egynapos király" két széki változata.
Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények 1.sz.
55-66. Kolozsvár.
- 1969 Lüdérc sógor. Bukarest.
- 1976 Széki népmesék. Bukarest.
- 1977 Paraszt dekameron. Bp.
- Nagy Olga - Faragó József 1954 Előbb a tánc, azután a lakoma.
Bukarest.
- Novák Ferenc 1960 Széki utinapló. Néptáncos 6.sz. 14-18.
1965 A tánc szerepe Szék társadalmi életében.
Kéziratos egyetemi szakdolgozat az ELTE
Folklór Tanszékén.
- Paksa Katalin 1977 A "jaj-nóták" zenei világa (A négysoros i-
zometrikus szerkezet lazulása és tovább-
fejlődése régi dalainkban). Népi Kultúra-
Népi Társadalom IX. 277-306. Bp.
- Palotay Gertrud 1944 A szolnok-dobokai Szék magyar himzései.
Kolozsvár.
- Pálfi Csaba 1969 A Gyöngyösbokréta története. Táncstudományi
Tanulmányok 1969-1970. 115-161. Bp.
- Pesovár Ernő - Lányi Ágoston 1974 A magyar nép táncművészete.
Néptánciskola I-II. Bp.
- Pesovár Ferenc 1970 A juhait kereső pásztor tánca. Táncművé-
szeti Értesítő 3.sz. 91-108.
- Sárkány Loránd 1934 A széki ornamentika. Muskátli. III.9.sz.
6-10.
- Sági Mária 1978 A táncház. Valóság. 5.sz. 68-76.
- Sárosi Bálint 1967 Die Volksmusikinstrumente Ungarns. Hand-
buch der europäischen Volksmusikinstrumen-
te I.1. Leipzig.
1973 Zenei anyanyelvünk. Bp.
- Seprődi János 1908 A székely táncokról. Seprődi János váloga-
tott zenei írásai és népzenei gyűjtése.
Bukarest 1974. 143-155.
- Siklós László 1977 Táncház. Bp.
- Sipos Mihály - Csoóri Sándor 1975 Muzsikás. Bp. Fővárosi Műve-
lődési Ház.
- Szegő Julia - Sebestyén Dobó Klára 1958 Kötöttem bokkrétát. 150
népdal. Bukarest.
- Szentimrei Judit 1976 Széki iratos és varrottas munkák. Nép-
ismereti Dolgozatok. 116-121. Bukarest.
- Sümeghy Vera 1944 Széki táncok. Éneklő Ifjúság III.6.sz. 63-
68.

- Undi Mária é.n. Mezősegi írásos himzés. Magyar Kincsesláda V. füzet. Bp.
- Vámszer Géza - Bándy Mária 1937 Székely táncok. Kolozsvár.
- Vargyas Lajos 1953 Ugor réteg a magyar népzeneben. Zenetudományi tanulmányok I. 611-658. Bp.
- 1955 A duda hatása a magyar népi tánczenére. A MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei VIII. 241-291.
- Wolfram, Richard 1951 Die Volkstänze in Österreich und verwandte Tänze in Europa. Salzburg.

György Martin

THE DISCOVERY OF SZÉK AND ITS DANCE TRADITIONS

Summary

The renowned village of Szék - a one-time market-town - situated in central Transylvania (Sic, jud. Cluj, Roumania) came to the forefront of folk art and folklore interest during the seventies in Hungary. This region being somewhat secluded, difficult to approach, permitted a particular archaic culture to be preserved at Szék, a village with a population of about five-thousand. The interest has in past decades constantly been on the increase beyond that of professionals, of specialists. At the beginning of the seventies this phenomenon played a significant part in the recent thriving of folklore research in Hungary.

Following the first release of information appearing in works of regional history at the turn of the century, from the 1930s on great interest was centered upon the particular culture in embroidery displayed at this village. At the beginning of the forties the instrumental music and thereafter the folk dances of Szék were discovered. In years following the Second World War Hungarian scientists, active in Roumania, conducted elaborate research work at Szék, including folk music, folk poetry, popular art and ethnography, however, results of this work were in most cases published only in the seventies. - From the sixties on, research workers in Hungary have mainly collected folkdances and produced artistic photo documentation concerning the folk customs and the everyday life of the people at Szék.

As the consequence of a new upsurge of folklore and also as a result of development in multilateral tourism in the seventies, interest in Szék has become almost the vogue of the

day. The songs and dances of Szék regularly appeared on the programmes of folk song singers, youth orchestras and folk dance groups. Radio programmes, TV films and also recordings have been made, the traditions of the village have been popularized at exhibitions, in educational periodicals and in the cinema. In 1972 quite spontaneously a new form of entertainment-education for the youth evolved: it was the so called "dance-house" movement, founded upon the example of similar traditional occasions at Szék. In this "dance-house" movement the music and the dances of Szék have enjoyed great popularity up to the present.

The traditional scope of the dances of Szék has consisted - since the early 20th century - of nine kinds of dances. The traditional dance-gathering begins with virtuosic male dances in various tempi (1 Sűrű tempó, i.e. "Dense"; 2 Ritka tempó, i.e. "Scarce"; 3 Verbunk, i.e. "Recruiting Dance"), then a foursome dance followed, boys and girls together, forming small circles (4 Magyar, i.e. "Hungarian"). Next the series of couple dances was opened by the rubato effect of the 5 Lassu, i.e. "Slow dance", continued by the 6 Lassu csárdás, i.e. "Slow Czardash" and the 7 Gyors csárdás, i.e. "Swift Czardash". Since the Second World War also dances of Middle-European origin have been danced: 8 Polka and 9 Seven steps. - The second half of the present essay describe them dwelling on their main traits concerning form and music demonstrated by charts and by tunes. (See Table X and XI in the Appendix, and page 258-266.)

As a result of the four decades' continuous interest and research work a singularly great amount of musical and dance material of Szék has accumulated. This proves that it is high time for a monographic elaboration and systematical arrangement of these traditions. The scientific treatment of the valuable musical and dance treasure of Szék is important not only for Hungarian folklore or that of the Carpathian region, but

may greatly contribute also to solving questions of universal history of dance and culture.

any other is considered that is not
history of the last 10 years

A MAGYARORSZÁGI SZLOVÁKSÁG TÁNCKULTURÁJA

Pesovár Ernő

A magyarországi szlovákság tánckulturájának főbb vonásairól^{1/}, s különösen a tradíció alakulásáról nem rajzolhatunk hiteles képet anélkül, hogy figyelembe ne vegyük az összehasonlító történeti kutatás eddigi eredményeit és tanulságait.

Feltétlenül szem előtt kell tartanunk tehát - az alábbi vázlatos összefoglalásban is - a Kárpát-medence táncagyományában kimutatható összefüggéseket, az így kirajzolódó regionális kultúra európai kapcsolatait, valamint a magyar és szlovák táncagyomány történeti alakulásának közös tendenciáit.^{2/}

Csakis e többletű szemlélet érvényesítésével adhatunk a hazai szlovák táncfolklórról olyan dinamikus képet, amely az előzményeket is érzékelteti.

A közelmúlt táncéletében uralkodó szerepet játszó főbb tánc típusok ismertetésén túl választ kell tehát keresnünk arra a kérdésre is, hogy milyen lehetett a 18. században, azaz az áttelepülés korában a szlovákság tánckulturája.

Erre természetesen nem adhatunk egyértelmű s részletekbe menő feleletet, legfeljebb e tánc kultúra jellegére következtethetünk - mind a mai szlovákiai táncfolklór^{3/}, mind a tánc és zenetörténeti kutatás eredményeire támaszkodva^{4/}.

Ezek tanulságaként elmondhatjuk, hogy egyedül a szlovákiai táncagyomány alapján is kirajzolódnak az egész Kárpát-medencére jellemző régi történeti réteg körvonalai, a magyar, goral, román és délszláv tánckulturával rokon vonásai.^{5/}

A középkori Európa hagyományaként szervesen illeszkedik ebbe a nagyobb regionális kultúrába a kör és füzértáncok,^{6/} illetve a rituális táncok néhány típusa. Az egyes vidékeken (Nyugat-Szlovákiát kivéve) a többnyire még énekszóra járt körtáncokat a Karička, Do Kolesa, Kolesa, Kolo, Čuchom néven élő vál-

tezatok képviselik. A füzértáncok emlékeit pedig a tavaszi ünnepekörhöz vagy a lakodalom szertartásos mozzanataihoz fűződő, ugyancsak énekszóra járt Chorovody-k őrzik. Ilyenek az Omilienci, a Kadze pavička letela, a Kačar stb.^{7/}

Az eszközös táncok közül külön kell szólnunk az olyan ügyességi formákról, mint amilyen a két keresztbe tett bot fölélt járt Zajaci tanec vagy a botlovi tanec^{8/}; itt egyuttal utalunk az odzemokban is megtalálható ügyességi formulákra, mint amilyen az eszköz láb alatti átkapása és az eszköz feletti táncolás.

Ezek a mozzanatok, illetve az ezekből önállósult ügyességi táncok olyan Európa szerte megtalálható emlékei az egykor általános fegyvertáncoknak, amelyeket a történeti analógiák alapján méltán tekinthetünk a középkorban gyökerezőknek.^{9/}

Az előbbi változatokkal szemben már sajátosan délkelet-európai karakterű fegyvertánc-hagyomány emlékeit őrzik a szlovák tánckulturában is jelentős helyet elfoglaló hajdutánc,^{10/} amely Közép- és Észak-Szlovákia területén általános, de szóróványosan országszerte megtalálható.

Leggyakoribb névváltozatai a következők: Hajduch, Podhajduke, Odzemok, Zbojnický, Jánošíkovský, Juhásky.

Csoportos és négyes formáját fokossal vagy anélkül járják; a körben járást az odzemok motívum váltja fel. Az eszköz aktívabb használata, forgatása, láb alatti átsuhintása, a földre vágott fokos átugrálása viszont már a szóltó odzemokra jellemző.

A hajduch és odzemok eszközzel vagy eszköz nélkül járt változatai, valamint további régi stilusu férfitáncok alapján egyuttal kirajzolódnak az egész Kárpát-medencére oly jellemző ugrós tánc típus formái sajátosságai, zenekíséretük alapján pedig annak a régi stilusu tánczenének a körvonalai, amelyet az ungaresca-hajdutánc-kolomejka-kanásztánc-ardeleana komplexum képvisel.^{11/}

A párostáncok régi rétegébe sorolhatjuk az összefogódzás nélkül járt páros odzemok változatokat^{12/} és az egykori küzdő karakterű páros^{13/} emléket, vagy a másodlagos formáit őrző, baltával járt páros formákat. S ez utóbbiról ad hirt az a szórványos gyakorlat is, hogy alkalmasszerűen nők is részt vettek a hajdutáncban.

A régi párostáncok legjelentősebb rétegét az egész Szlovákiában megtalálható forgós karakterű párostáncok képviselik. Ezek zömmel mérsékelt ($\downarrow = 120-150$) vagy gyors tempójú ($\downarrow = 200-220$) párostáncok, s legjellemzőbb mozzanatuk a zárt összefogódzású párosforgás.

A szlovák paraszti tánckulturára is oly jellemző forgós-forgató párostáncok lényegében annak a nagyhatású, európai tánc történeti áramlatnak a helyi színezetű változatai, amely a 15-16. században kezdte meg hódító útját.^{14/}

A történeti források alapján a 16. század végétől tudjuk nyomon követni a Kárpát-medencében a forgós páros elterjedését;^{15/} ma is élő régies változatai elsősorban az erdélyi magyar és román táncagyományban,^{16/} a goral és szlovák táncfolklórban,^{17/} valamint a Kárpát-medencében élő németek páros-táncaiban ismerhetők fel^{18/}.

E párostánc típus szlovákiai változatai konstrukciós eleveik alapján a következő három csoportba sorolhatók.^{19/}

1. A forgós páros. Ebben a tánc leglényegesebb összetevője a zárt összefogódzású párosforgás, s csupán bevezető vagy pihentető a lépő motívum. Ilyen a Rowny, a Šuchana és a Válaný.

2. A forgós-figurázó forma. Jellemzője, hogy a zárt összefogódzású párosforgás mellett már jelentős szerepe van a férfi figurázásának. Ilyen karakterű a Do vysoku.

3. A párelengedéssel, külön figurázással kiegészült forgós páros. Ide sorolhatjuk a Goralský egyes változatait, s

ilyen szerkezetű a Do hora, a Hore és O sebe, továbbá a Do krutu, a Do šaflika és a Krucena.

A kimondottan forgós páros mellett megtaláljuk a két nővel járt archaikus formát^{20/} a Goralský és O sebe egyes változataiban, s ugyancsak e két párostáncra jellemző a külön figurázással járt csalogatás, amelynek lezárásaként kerül sor a párosforgásra.

A szlovák párostáncok jelentős része is abba a típusba sorolható, amelyben a külön figurázást rondószerű visszatérés-sel váltja a párosforgás.

Általános gyakorlat a párostáncot bevezető előéneklés. Egyes esetekben az előéneklés és a tánc lassu, lépegető része egybeesik, máskor az előéneklést a közepes vagy gyors tempójú páros követi. A legteljesebb forma pedig az, amikor az előéneklés és a férfi szóló figurázása vezeti be a forgós párost.^{21/}

Áttekintve a szlovák táncművelés régi rétegét, két következtetésre juthatunk. Az egyik az, hogy a hazánkban élő szlovákság a 18. században az eddig elmondottakkal jellemezhető táncművelés hordozója lehetett, amint ezt a táncfolklórjukban kimutatható emlékek is jelzik.

A másik tanulság az, hogy a szlovák táncművelés régi rétege - egyéni színezete mellett - strukturájában és főbb vonásaiban szoros rokonságban állhatott és áll ma is a magyar táncművelés régi rétegével. Ezt bizonyítja a főbb táncstílusok egyezése, rokon karaktere,^{22/} s erről tanuskodik a tánciskerő zene sokrétű kölcsönhatást tükröző vonása, jelentős érintkező felülete^{23/}.

Elmondhatjuk tehát, hogy az áttelepülő szlovákság annak idején a sajátjával rokon karakterű tánc és zenei életbe illeszkedhetett, s így különösebb zökkenő és törés nélkül kapcsolódhatott be a fejlődésnek abba a ritmusába, amely éppen a 18. század második felétől tapintható ki a magyar táncművelés

történetében, s érvényesül bizonyos mértékig az egész Kárpát-medencében. S ez a folyamat lényegében az új táncstílus kialakulásának a kezdete, a verbunk és csárdás megjelenésének a korai periódusa.^{24/}

Az új stílus pedig lényegében a korábbi, tehát közös hagyományt átértékelő fejlődés eredményeként jelent meg tánc kultúráinkban,^{25/} így az erőteljes magyar környezetben élő szlovákság is szervesen illeszkedhetett ebbe a folyamatba.

Megerősíti ezt a feltevésünket néhány olyan történeti forrás is, amely a 18-19. századi Magyarországon élő népek tánc kultúrájának közös vagy rokon vonásairól ad hírt. Érdemes utalnunk Gvadányi Rontó Pál című elbeszélő költeményére, amely éppen a csárdást megelőző forgós páros általános érvényű gyakorlatáról tájékoztat.^{26/} A verbuváló jelenetben a szóló verbunk után így került sor a párosra:

"Nézték a tántzomat itten Tóth Leányok
Szepesből munkára jöttek-le nehányok.

Ezeket majd csak nem a hideg ki-törte,
Hogy nem tántzolhatnak velem, az gyötörte.

Mi bajok, Kapitány mindjárt észrevette,
Rám intett, tudtam én mire értette.

Mindjárt is egyikét a tántzba ragadtam,
Suttyogott botskora, őtet úgy forgattam.

S ugyancsak tanulságos, ahogy a forgós párosnak közvetlenül vagy közvetve utal erre a közös gyakorlatára Csokonai, majd a 19. század első évtizedének egyik tánc teoretikusa, Balla Károly.^{27/} Mindketten a már a verbunkban testet öltő új nemzeti táncideál lelkes hívei, s így a korábbi hagyomány egyik jelentős típusát - mivel az az új ideáltól elüt - nemcsak hogy elvetik, hanem idegen (szlovák) eredetűnek is vallják. A nemzeti táncideál egyik tendenciáját szentesítve hírt adtak tehát arról a nagymultú páros formáról is, amely nemcsak tánc kultúránk korábbi történetében játszott jelentős szerepet, ha-

nem az erdélyi és nyugati dialektus csardásában napjainkig is tovább élt, a tisztai dialektus csárdásaiban pedig a verbunk stilushoz hasonlt.^{28/}

S ahogy a 19. század folyamán a magyar paraszti táncskultúrában egyre inkább az új táncstílus vált uralkodóvá, úgy a magyar környezetben élő szlovákság táncfolklórja is a korszerűsödésnek ezt a tendenciáját követte. S az új stílus nemcsak háttérbe szorította, hanem asszimilálta is a korábbi tradíciót. Érthető tehát, hogy már csak szórványosan ragadhatók meg a korábbi történeti réteg emlékei, mégpedig elsősorban a hagyományt szivósabban őrző szertartásos funkcióban.

Igy a középkori gyökerű kör és füzértáncok a hazai szlovák táncfolklórban is elsősorban olyan szokáskeretben maradtak fenn, mint amilyen a morena, a zöldágjárás vagy a lakodalom. Ezt a hagyományt idézik a téltemető morenát követő tavaszt köszöntő bujós és kigyózó játékok, az ezekkel összefonódó egyszerű körtánc, vagy a zöldágjárás ünnepélyes vonulása.^{29/} Ugyanilyen gyökerű a lakodalom néhány szertartásos tánca, mint a gyertyástánc^{30/} vagy a labirintus táncok különböző változatai^{31/}. Az utóbbi típust képviseli az északi szlovákság körében a gácsér vagy kacsatáncként élő forma,^{32/} Miskén pedig a kólé néven járt változat^{33/}. A kólé is az országSZerte ismert hajnali vendégküldő egyik tréfás változata, amelyben az előtáncost utánezszak és követik a mögötte táncolók.

A bemutató jellegű ügyességi táncok közül a söprűvel és bottal járt formát egyaránt kanasztáncnak nevezik Miskén, s ugyanitt a kisszéktáncot is ismerték.^{34/} Ugyancsak játékos-ügyességi funkciót töltött be a szarkatánc, amely az észak-magyarországi fonók egyik játéka volt,^{35/} s ugyanebben a keretben kapott helyet a püspökhatvani fonó verbunk^{36/}. A guggolva járt szarkatáncsal szemben a fonó verbunkban az egymással szemben földön ülő lányok a csizmájuk talpát érintették össze, s az összetámasztott csizmatalpat az ének ütemére emelgették.

A körtáncok klasszikus formái, a karikázók elsősorban ott maradtak fenn, ahol a környező magyarság is megőrizte ezeket - tehát a palóc vidéken.^{37/} Az énekszóra járt karikázók szlovák változatai is kettős tagozódásuak, s az egy vagy kétlépéses lassuból és a gyors sergésből állnak. Dallamkincsükben ugyan-ugy hasonlultak az új stílushoz, mint a magyar karikázók jelentős része.

A Solt vidékén és Miskén viszont elsősorban már az egyszerűbb és másodlagos funkciójú körben éneklés él.^{38/} A táncközi szünetekben (Miskén a fonóban) éneklési alkalmat teremtő egyszerű egylépéses forma idézi itt az egykori karikázók emlékét. Békésben pedig a két pár által járt körcsárdás vette át a karikázók szerepét.^{39/}

A Solt-vidéki táncrendben a körben éneklésből bontakozik ki a mars vagy tustoló,^{40/} amely a magyarországi szlovákság körében is a régi stílusu ugrósban gyökerezik.

A mars, illetve tustoló sokrétű funkciót tölt be az itteni táncéletben. Járták lakodalmi menettáncként, s mint a szünet utáni első tánc vagy a párostáncok közé ékelődve a felszabadult tánckedv kifejezőjeként kapott helyet a táncrendben. Táncolták kollektíven, egynemű vagy vegyes körtáncként; a kör alkalomszerűen párokra bomlott, vagy szólók váltak ki belőle. S az aszódi pajtástánc^{41/} is a mars egyik változata; ebben két férfi kézfogással táncolt egymással szemben.

A Miskén Vyskacuvanie^{42/} néven élő mars is lakodalmi és mulatsági tánc; fő motívuma ugyancsak a cifra (prekladani), amelybe a férfiak egyszerűbb csapásolót is szőttek. Ügyességi táncként a földre helyezett üvegek között is járták.

A Békés megyei szlovákság táncéletében is jelentős szerepet játszó mars Tótkomlóson kettős funkciót töltött be: lakodalmi menettánc és a férfiak mulató tánca volt.^{43/}

Mint lakodalmi menettáncot is elsősorban férfiak - asszonyok csak ritkábban - táncolták az utcai vonuláson. A lakoda-

lomban, amikor a zenészek érkezésüket jelezve marsot fújtak, s mindenki kitódult az udvarra egy rövid táncra, egyszerre járta a marsot az egész lakodalmos nép.

Mulató táncként a táncmulatságok éjjéli szünetében járták, de nem a táncteremben, hanem az ivóban. Lakodalomban a reggelitől az ebédig terjedő időszakban is a mars volt a fő tánc - az asszonyok csak egy-két közbeiktatott csárdásban vettek részt. A mulatságot, lakodalmat ugyancsak marssal fejezték be.

Vetélkedő, virtuskodó jelleggel is táncolták a marsot. A vetélkedés - hogy ki bírja tovább a táncot - erőpróbaszerű volt, de a tánctudás összemérésére is lehetőséget adott. Az utóbbit aszerint döntötték el, hogy ki cifrázta ki jobban a táncot, illetve mennyire valószínűsítette meg a mars-táncolás iratlan szabályát, a "pontra" táncolást, mivel "ütemben kell verni vagy megállni, ahogy a zene diktálja."

A mars virtuskodó formája volt az is, hogy a földre tett üvegek közt járták, s az volt a vesztes, aki feldöntötte az üveget. Ezenkívül itt is járta a marsot két férfi egymással szemben kézfogással, és Békéscsabáról ismerjük a nővel járt páros változatát.

A Tótkomlóson gyűjtött mars változatok száma lehetőséget ad arra is, hogy jellemezzük a táncalkotás néhány vonását. A menettáncként járt vonulós forma motívumkincsében egyszerűbb, a szerkezete is lazább karakterű, míg a mulató táncként járt változatok megformáltabbak, motívumkincsük is fejlettebb. Ezt a különbséget maguk a táncosok is hangsúlyozták.

A mulató táncként járt mars legjellemzőbb formai sajátosságait az egyik kitűnő táncos, Korim János filmre vett változatai alapján a következőkben foglalhatjuk össze.

A mars domináló motívuma a lengető, amely különböző ritmikai változatokban és bővült formákban alkot szerves egységeket (a táncírás mellékleten az 1-10. motívum). Emellett a csa-

pásoló (16-18.), a párosugró (19.) és a motívum összetételekben is számottevő szerepet játszó háromugrós változatok (11-15., 20-21.) a legjellemzőbbek.

Szembeötlő szerkesztési elve a marsnak, hogy az alapmotívumok motívumpárokot alkotva komponálódnak nagyobb egységekké. Így a tánc felépítésében a visszatérő motívumfűzés nagyobb szerepet játszik, mint az alapmotívumok sorozatos, láncszerű ismétlése, s a tömörebben szerkesztett, általában $8/4$ terjedelmű egységek a lazább folyamatok közé ékelődve jelennek meg.

A marsra, tustolóra, vyskocuvanie-ra egyaránt jellemző, hogy kísérő zenéjükben már háttérbe szorult a régi stílusú tánczene, s elsősorban a fuvós zenekarok multszázadi térhódításával elterjedt indulókra vagy újstílusú népdalokra és műzenei darabokra jártak. Tótkomlóson például a Hunyadi, a Petőfi, a Kossuth és a Győri induló volt a közkedvelt.

Az újstílusú férfitáncot, a verbunkot Tótkomlós táncéletében a csárdás szőlóban^{44/} járt formája képviselte, amelyet ugyanugy mulató táncként jártak, mint a marsot. A lassu rész domináló motívuma az egy- és kétlépéses csárdás volt, és ugyanazokat az ugró bokázó, valamint csapásoló formákat is járták, mint a marsban. A friss rész még közelebb állt a marshoz, mivel ennek is a lengető volt a fő motívuma, mégpedig aprózott és bővült változatokban, valamint a háromugrós és ugró-bokázó.

A mars és a szőló csárdás motívumkincse tehát egymásba mosódik, ahogy ez a maglódi verbunkban, a cifruválásban is megfigyelhető, különösen a menettánc-változatokban.^{45/} Ilyen esetben csak a kísérő zene alapján határozható meg egyértelműen a cifruválásnak a mars ($J = 120$), illetve verbunk ($J = 160$) karaktere.

A tánckezdő funkcióju és párostáncot bevezető szőló cifruválás, valamint a lassu csárdás kezdéseként járt páros cifruválás viszont már egyértelműen verbunk karakterű, amint ez a motívumaiból is kitűnik (ld. a Verbunk motívumok c. táncírás

táblát). A Solt vidéki verbunkról alkotott képet teszik teljesebbé ennek Ecseren gyűjtött változatai,^{46/} a Murár József által járt "huszár verbunk" és tánckezdő verbunk. A mellékletként közölt folyamatok (ld. a huszár verbunk és verbunk kineztogrammját) jól érzékeltetik a hegyezőből, lengetőből, háromlépésből, előrevágóból és bokázóból álló táncok verbunkra jellemző ritmikai strukturáját és szerkesztését.

A verbunk e legjelentősebb változatai, a maglódi cifruválás, az ecseri huszár verbunk és tánckezdő verbunk mellett egyszerűbb formáját Vágáshutáról^{47/} ismerjük; a néhány további adalék már csak az egykori nagyobb elterjedtségére utal. Ilyen, a verbunkra utaló feljegyzéseket a Pest megyei Sósoktról, a Nógrád megyei Galgautáról és Sámsonházáról, a Heves megyei Mátrászentimréről és Mikóházáról ismerünk^{48/}.

A verbunk e szórványos emlékeivel szemben már jól dokumentálják a gyűjtések a csárdás elterjedtségét, és arról tanuszkodnak, hogy még a közelmúltban is egyik legjelentősebb páros-tánca volt a hazai szlovákságnak is. Igaz, hogy egyes területekről, így Békésből és Hevesből már csak megkopott és leegyszerűsödött változatait ismerjük,^{49/} de a visszaemlékezések még felidéznek a korábbi, gazdagabb formát. Így például a századforduló táján Tótkomlóson a gyorsan még változatosan figuráltak, egymást elengedve, kifordulással, tapssal, csizmaverővel tarkítva járták, s fő motívuma a lippentő volt.^{50/}

A csárdás gazdagabb változatait a nyugati táncdialektus területén élő szlovákság őrizte meg. A Kalocsa környéki Miskén^{51/} a táncpárt alkotó lassu és friss volt "egy nőta", amely után a zenészek szünetet tartottak. A lassuban az egylépést és kétlépést járták, s ezeket na jedem boky-, illetve na dva boky-nak nevezték. A kétlépést félfordulósan vagy rezgősen (na traszkanie) is táncolták, a frissre pedig a párelengedés csalogatás, a csapás egyszerűbb formája, a lenthangsúlyos párosforgás, a lippentő és mártogató (omec rit') volt a jellemző.

A bukós csárdás a kifordulós csalogatással párosulva ugyancsak él még napjainkig a Solt vidéki és nógrádi szlovákság körében. A friss felépítése a nyugati dialektusra jellemző konstrukciós elveket követi; így Galgagután^{52/} az egylépéses bevezető után járták a mártogatóst, s ebből bontakozott ki a kifordulós csalogatás.

E csárdástípus legszebb változatait a Solt vidéki falvak őrizték meg (ld. a Csárdás motívumok c. táncírás mellékletben); ezekben a mártogatás helyi elnevezése csupkálás vagy csupkázás.^{53/} Itt is a forgós-mártogatós folyamathoz bontakozik ki a tánc visszatérő mozzanataként a csalogatás, mégpedig úgy, hogy férfi és nő előbb külön-külön, majd együtt is kifordul.

A maglódi lassu csárdás elején járt páros cifruválás pedig olyan klasszikus forma, amelyről a reformkori történeti források is beszámolnak.^{54/}

Az eddig bemutatott főbb táncípusokon kívül számottevő szerepe volt a szlovákság táncéletében is az egyes történeti periódusok divatos táncainak. Ezek közül elsőként kell megemlitenünk a játékos párválasztós párnatáncot,^{55/} amely az európai kontratáncok egyik országszerte elterjedt formája. Ez a párnatánc Tótkomlóson a lakodalom szokáskeretébe illeszkedett. Kontyolás után járta a násznép, s rendszerint a menyasszony volt az, aki párnával a kezében elsőként választott párt magának. A kiszemeltet középre csalogatta, letette a párnát a földre, s igyekezett azt a letérdelő partner elől elkapni. Ha sikerült a térdelés, megcsókolták egymást, majd gyors párosforgót jártak; a játék szerepcsereivel folytatódott.

A közelmúltban is ugyancsak népszerű volt a multszázadi népies műtáncok egyik változata, a magyar kettős. Folklorizálódott formáját Nógrádból, a Solt vidékéről és Borsod-Abaúj-Zemplén megyéből ismerjük.^{56/} Tótkomlóson mint farsangi verbunkot^{57/} a fonóházakban táncolták. Farsangkor hat lány sorra járta a fonókákat. Hárman "kisasszonynak", hárman pedig "tur-

cinak" (töröknek) öltöztek. A kisasszonyokon szűk ruha, a törökökön bő szoknya, fejükön csucsos sapka volt, négy oldalán tükörrel, s mindnyájan kipirosították az arcukat.

A táncot úgy járták, hogy az egyik sorban állt a három kisasszony, a velük szemben levőben a törökök, s együtt dudolták a kísérő műzenei dallamot. A dallam feléig egyirányba haladó, egylépéses csárdást táncoltak, és lengetős bokázóval zártak, majd ugyanezt ellenkező irányba megismételték.

A táncok számbavételét a multszázadi, polgári eredetű társastáncokkal, ^{58/} köztük a polka folklorizálódott változataival és a "gólyá"-val zárhatjuk; ezek a szlovák parasztság táncéletében is fokozatosan helyet kaptak a tradicionális táncok között.

- -

A bemutatott főbb tánc típusok elterjedése, funkciója, legjellemzőbb formái sajátossága egyaránt arról tanuskodik, hogy a hazai szlovákság táncfolklórja összefonódott környezetének tánckulturájával, s e hasonulással szervesen illeszkedik a két magyarországi táncdialektus, a nyugati és a tiszai dialektus összképébe. A nógrádi, Pest környéki, Duna - Tisza közti szlovák települések táncagyományában a nyugati dialektusra jellemző a kör és füzértáncok szerepe, a mars komplex formája és a verbunk és friss csárdás egymástól jól elhatárolható karaktere. ^{59/} Ezzel szemben az északkelet-magyarországi és békési szlovákság táncfolklórjában is a verbunkkal egybemosódó csárdás körvonala is ismerhetjük fel, s ezzel együtt a lassu és gyors egységét. A békési mars a tiszai dialektus déli részére jellemző sorozatba illeszkedik, s a Duna - Tisza közéről és a Sárköz - Duna mentéről ismert formákhoz kapcsolódik.

A tánckultura történeti alakulására utaló jelenségek és adalékok alapján is elének rajzolódnak a két dialektusra jel-

lemző tendenciák körvonalai. Ezt figyelhetjük meg az ugrósból kialakuló mars szerepében, a mars és verbunk kapcsolatában, valamint a csárdás két típusában.

Főbb vonásaiban tehát ugyanugy zajlott le a stílusváltás a magyarországi szlovákság táncfolklórájában, s ugyanolyan mértékben asszimilálta a paraszti tánckultúra e korszerűbb formája a körvonalaiiban még kitapintható korábbi hagyományt is, mint a magyar nyelvterület nagyobb részén.

Jegyzetek

- 1/ A kutatás mai állapotában, a gyűjtések egyenetlensége miatt még nem vállalkozhatunk részletes összefoglalásra. Amint az az alábbiakban is kitűnik, feltárásra vár még az észak-dunántúli szlovákság tánc hagyománya, s további gyűjtésre van szükség Észak-Magyarországon is.
- 2/ Az e témakörben végzett kutatásokat összegezi Martin Gy. 1964, 1965, 1970-1972, 1974; Pesovár E. 1972; Pesovár E. - Lányi G. 1974; valamint Wolfram, R. 1966. A magyar és szlovák kutatás e közös feladatairól pedig Pesovár E. 1973.
- 3/ A szlovák táncfolklórról áttekintést adó monográfiák és összefoglalások: Kovalčíkova, J. - Poloczek, F. 1955; Zalešák, C. 1964; Tóth, Š. 1967; Ondrejka, K. 1975.
- 4/ A tánczene történeti problémáit tárgyaló legfontosabb munkák: Szabolcsi B. 1959; Kresanek, J. 1951; Mőži, A. 1977.
- 5/ Ld. a 2/-es jegyzetet.
- 6/ Martin Gy. 1973.
- 7/ Tóth, Š. 1967.
- 8/ Zalešák, C. 1964, 280-281.
- 9/ Pesovár F. 1969.
- 10/ A tánc történeti kutatás egyik legjobban kimunkált területe a hajdútánc problémája: Réthei P. M. 1924, 131-149.; Szabolcsi B. 1959. I. 159-208.; Kaposi E. - Maác L. 1958. 34-39.; Andrásfalvy B. 1963; Martin Gy. 1965, 472-481.; Martin Gy. 1969; Pesovár E. 1972, 1977a, valamint a 3/-as és 4/-es jegyzetben felsorolt munkák.
- 11/ Martin Gy. 1966, 150-151., s ugyanitt a probléma részletesebb irodalma.
- 12/ Pesovár E. 1977b.
- 13/ Pesovár E. 1977a.

- 14/ Pesovár E. 1967, 117-118.
- 15/ Pesovár E. 1967, 118-119. és 1972, 40-48.
- 16/ Martin Gy. 1970-1972, 220-247.; Kallós Z. 1964; Kallós Z. - Martin Gy. 1970; Bucsan, A. 1971.
- 17/ Az előzőkben említett szlovák munkákon kívül még Jelinko-va, Z. 1959.
- 18/ Kiss G.-né 1971; Keszler M. 1973.
- 19/ Tóth, Š. 1967, 202-205. és a Slovenské Ludové Tance című filmsorozat alapján.
- 20/ E tánc típus történeti szerepéről Wolfram, R. 1951, 162. pp., a magyar tánc hagyományban élő változatainak elterjedéséről Martin Gy. 1970-1972. passim.
- 21/ Zalesák, C. 1964, 62-63, s az előéneklés egykori elterjedéséről Wolfram, R. 1966, 135.
- 22/ Martin Gy. 1964.; Wolfram, R. 1966.
- 23/ Erről ad áttekintést Martin Gy. 1966 és Mózi, A. 1977.
- 24/ Pesovár E. - Lányi Á. 1974, 17-20., 25-28.
- 25/ A verbunk és csárdás kialakulásának e problémáit tárgyalja Pesovár E. 1980, 178.
- 26/ Pesovár E. 1972, 67.
- 27/ Csokonai a Dorottyához fűzött jegyzetében kárhoztatja a friss párost, s szembeállítja a verbunkkal. Ezt írja: "A mi hiu szapora és rendetlen táncunk, melyben asszony személyek is ugrándoznak, ölelkeznek, keringenek s kiki magáért és párjáért táncol, egész formájával megmutatja, hogy tót eredetű, az ázsiai gravitással és méltósággal átaljában ellenkezik..." - Balla pedig 1823-ban megjelent tanulmányában így vélekedik: "...a nemes érzést megalacsonyítja a szép Nem nyalábolása, nemtelen forgatása és ránczigálása. Mellyek ha nem annyira is mint a tót táncban, de csak ugyan fordulgatnak elő a mai magyar Frissben is." - Mindkét forrást közli Pesovár E. 1972, 70-71. és 126.
- 28/ A nyugati, tiszai és erdélyi dialektusra jellemző csárdás típusait mutatja be a Magyar Néprajzi Lexikon csárdás címszáva, s az eltérő fejlődés tendenciáit jelzi Pesovár E. - Lányi Á. 1974, 25-31. A történeti forrásokban is nyomon követhető, hogy a nyugati dialektusra jellemző csárdásban a korábbi forgós páros élt tovább; ezt a verbunktól elütő stílusjegyei ma is tükrözik. A tiszai dialektus területén viszont a verbunk-lassu-friss egységes stílusa a fejlődés másik vonalát, a reformkorban ideálnak tekintett tendenciát tükrözi. Részletesebben Pesovár E. 1978.
- 29/ Vanyarc, ZI Ft. 359. Püspökhatvan, Lami I. gyűjtése.
- 30/ Galgaguta, ZI Kt. 81. Bánk, Tk.
- 31/ Nemcsak a vendégküldő táncok, de a seprű és kendőtánc egyes változatai, valamint a tréfás verbuválás egyik mozzanata is ezt a kigyózva haladó labirintus formát őrzi. Példák erre Lugossy E. 1956. passim.

- 32/ Galgaguta (kacsa tánc) ZI kt. 81. és Tk. Vágáshuta (Hušitance) ZI Ft. 783. Ez utóbbinál a fűzér formához karikázó is kapcsolódik. Domony (Gácsér tánc) Tk.
- 33/ Miske. Saját gyűjtés 1961-ből.
- 34/ Ua.
- 35/ Bánk ZI Ft. 782.
- 36/ Püspökhátvan, Lugossy E. 1952, 87.
- 37/ Bánk, ZI Ft. 782. Ecser, ZI kt. 493. Felsőpetény, Tk. Galgaguta (Karička) ZI kt. 81, 701, 718. ZI Ft. 440. Komlóska, ZI Ft. 784. Mikóháza, Tk. Vágáshuta, ZI Ft. 783. Mikóházán és Vágáshután a kontyolásban is szerepe van a karikázónak.
- 38/ Pesovár E. 1973, 185., és ld. 33/.
- 39/ Békéscsaba, ZI kt. 443.
- 40/ Pesovár E. 1973, 185-186.; Ecseri táncok, 17., továbbá Sári, ZI kt. 392, 400. Ecser, ZI kt. 493, 494. és Maglód, ZI kt. 120, 124, 218, 235.
- 41/ Lugossy E. 1954, 43-47.
- 42/ Saját gyűjtés.
- 43/ Pesovár E. (Kézirat).
- 44/ Ua.
- 45/ Pesovár E. 1973, 184.
- 46/ Ecseri táncok, 17. és szöveges leírása 50-60. Lej.: Szentpál M.
- 47/ ZI Ft. 783.
- 48/ Galgaguta, ZI kt. 718., a többi adat Tk.
- 49/ A filmre vett változatokról ad áttekintést az irodalomjegyzék után közölt archivális anyag.
- 50/ Pesovár E. (Kézirat).
- 51/ Saját gyűjtés és ZI kt. 707, 803.
- 52/ ZI kt. 718.
- 53/ Pesovár E. 1973, 184-185.; Ecseri táncok, 16., szöveges leírás 48-50., valamint a 40/-es jegyzetben felsorolt kéziratok gyűjtések.
- 54/ Ez is egyik jelentős adalék a lassu csárdás verbunk karakteréhez. Pesovár E. 1978.
- 55/ Pesovár E. (Kézirat).
- 56/ ZI kt. 81. ZI Ft. 780, 784.
- 57/ Pesovár E. (Kézirat).
- 58/ A következő filmekben: ZI Ft. 231, 440, 784.
- 59/ Az összevetésre ad lehetőséget Martin Gy. 1970-1972; Pesovár E. - Lányi Á. 1974, továbbá Martin Gy. - Pesovár E. 1964 és Lányi Á. 1962.

Irodalom

- Andrásfalvy Bertalan 1963 Párbajszerű táncainkról. Ethnográfia 55-83.
- Bucşan, Andrei 1971 Specificul Dansului Popular Romanesc. Bukarest.
- Ecseri táncok. Bp. 1950.
- Jelinková, Zdenka 1959 Točivé Tance. Gottwaldov.
- Kallós Zoltán 1964 Táncagyományok egy mezőszéki faluban. Tánc tudományi Tanulmányok 1963-1964. 235-252. Bp.
- Kallós Zoltán - Martin György 1970 A gyimesi csángók táncélete és táncai. Tánc tudományi Tanulmányok 1969-70. 195-252. Bp.
- Kaposi Edit - Maác László 1958 Magyar népi táncok, táncos népszokások. Bp.
- Keszler Mária 1973 Hajós táncai. Sokszínű hagyományunkból. I. 75-132. Bp.
- Kiss Gáborné 1971 A Dél-Dunántul német táncagyományai. Táncművészeti Értesítő. 3.sz. 94-102.
- Kovalčíková, Jane - Poloczek, František 1955 Slovenské L'udové Tance. Bratislava.
- Kresánek, Jozef 1951 Slovenská L'udová Piesen so Stanoviska Hudobného. Bratislava.
- 1959 Historické korene hajduskeho tanca. Hudobnovedné štúdie III. 136-162.
- Lányi Ágoston 1962 Lippentős. A friss csárdás domináns motívumának formai sajátosságai. Tánc tudományi Tanulmányok 1961-1962. 99-136. Bp.
- Lugossy Emma 1952 77 leánytánc. Bp.
- 1954 39 verbunktánc. Bp.
- 1956 A táncok rendje. MNT III. B. Lakodalom. 417-670. Bp.
- Magyar Néprajzi Lexikon I. kötet. 1977. Főszerk. Ortutay Gyula Bp.
- Martin György 1964 Magyar tánc típusok kelet-európai kapcsolatai. A MTA I. Osztályának Közleményei XXI. 67-96.
- 1965 East-European Relations of Hungarian Dance Types. Europa et Hungaria. 469-515. Bp.
- 1966 A néptánc és népi tánczene kapcsolata. Tánc tudományi Tanulmányok 1965-1966. 143-196.
- 1968 A botoló nótá. Proportio-gyakorlat nyomai a magyar néptáncban és népi tánczenében. Magyar Zenetörténeti Tanulmányok 201-221. Bp.
- 1969 Der siebenbürgische Haiduckentanz. Studia Musicologica XI. 301-321.

- Martin György 1970-1972 Magyar tánc típusok és táncdialektusok. I-III. melléklettel. Bp.
- 1973 Die Branles von Arbeau und die osteuropäischen Kettentänze. *Studia Musicologica*. 101-128. Bp.
- Martin György - Pesovár Ernő 1964 A motívumtípus meghatározása a táncfolklórban. *Tánc tudományi Tanulmányok* 1963-1964. 193-234. Bp.
- Mózi, Alexander 1977 Szlovák-magyar zenei kapcsolatok. *Slovensko-Maďarské Hudobné Vzťahy*. Bratislava.
- Ondrejka, Kliment 1975 Tance a hry. Slovensko. L'ud. II. Čast. 1098-1116. Bratislava.
- Pesovár Ernő 1967 A csalogató csárdás. *Tánc tudományi Tanulmányok* 1965-1966. 115-142. Bp.
- 1972 A magyar tánc történet évszázadai. *Szöveggyűjtemény*. Bp.
- 1973a Maglóds táncairól. O maglóds kych tancoch. Sokszinü hagyományunkból I. kötet 183-198. és 210-232. Bp.
- 1973b Tradícia a historia Tancov. L'udové Noviny 1973 jun. 7. számában.
- 1977a Küzdő karakterű párostáncaink. *Népi kultúra - Népi társadalom IX.* 329-355. Bp.
- 1977b Az ugrós páros. *Tánc tudományi Tanulmányok* 1976-1977. 243-262. Bp.
- 1980 Verbunktáncaink szerkezeti sajátosságai. *Népi kultúra - Népi társadalom XI-XII.* 451-465.
- 1978 A csárdás kialakulása. *Magyar Zene* 2. 218-224.
(kézirat) Tótkomlós táncai.
- Pesovár Ernő - Lányi Ágoston 1974 A magyar nép táncművészete. Néptánciskola. I-II. Bp.
- Pesovár Ferenc 1969 Kanásztánc és söprűtánc. Mutatványos táncaink két típusa. *Tánc tudományi Tanulmányok* 1967-1968. 93-125. Bp.
- Réthei Prikkel Marián 1924 A magyarság táncai. Bp.
- Szabolcsi Bence 1959 A magyar zene évszázadai I-III. Bp.
- Tóth, Štefan 1967 A szlovák néptáncok alaptípusai. *Tánc tudományi Tanulmányok* 1965-1966. 197-208.
- Wolfram, Richard 1951 Die Volkstänze in Österreich und verwandte Tänze in Europa. Salzburg.
- 1966 Altformen im Tanz der Völker des Pannonischen und Karpatenraumes. *Volksmusik Südosteuropa*. München. 109-139.
- Zálešák, Cyril 1964 L'udové Tance na Slovensku. Bratislava.

A felhasznált archivális anyag adatai

ZI kt. (MTA Zenetudományi Intézet Kézirattára) A fontosabb gyűjtéseknél a gyűjtő nevével és a gyűjtés idejével.

Pest megye: Acsa (491.lsz. Gy: Falvay K. és Mádi Szabó G. 1963.; 701.lsz.)

Szöd (113.lsz.)

Ecser (493.lsz. Gy: Lányi Á. 1955.; 494.lsz. Gy: Osskó E-né. 1955.)

Maglód (120.lsz. Gy: Jakab I. 1951-1952.; 124.lsz. Gy: Manninger Gy. 1951.; 218.lsz. Gy: Szentpál O. 1952.; 235.lsz. Gy: Jakab B. - Jakab I. 1952.).

Nógrád megye: Galgaguta (81.lsz. Gy: Agulár K.; 701.lsz. Gy: Timár S. - Sári J. 1959.; 718.lsz. Gy: Martin Gy. - Timár S. 1960.).

Bács-Kiskun megye: Miske (797.lsz. Gy: Papp Zs. 1972.; 803.lsz. Gy: Papp Zs. 1973.).

Békés megye: Békéscsaba (743.lsz. Gy: Nyiri L. 1954.; 443.lsz.)

Tótkomlós (24.lsz.).

Borsod-Abauj-Zemplén megye: Mikóháza (228.lsz.).

Tk (Magyarországi Népi Táncoktatóter és Táncatlász) szerk.: Morvay Péter. Másodpéldánya a MTA Zenetudományi Intézetében, az eredeti a Néprajzi Múzeum Ethnológiai Adattárában.

ZI Ft. (MTA Zenetudományi Intézet Filmtára). A következő filmek tartalmazznak szlovák táncokat:

Ecser Gy: Gábor Anna, K.Kovács László 1947. 22.lsz.

Galgaguta Gy: Martin György, Timár Sándor 1960. 440.lsz.

Maglód Gy: Erdős Lajos, Jakab Ilona, Szentpál Olga 1952. 157.lsz.

Sári Gy: Maác László, Martin György, Timár Sándor 1954. 231.lsz.

Sári Gy: Kiss Márta, Martin György, Timár Sándor 1955. 276.lsz.

Sári Gy: Maác László, Martin György, Timár Sándor, Tóth, Stefan 1959. 417.lsz.

Vanyarc Gy: Manga János, Martin György, Pesovár Ernő 1957. 359.lsz.

Maglód Gy: Kisgyörgy Pál 1953. 195.lsz.

Maglód Gy: Csapó Károly, Keszler Mária, Lami István, Lányi Ágoston, Pálfi Gyula, Pesovár Ernő, Sztanó Pál 1972. 780.lsz.

Bánk Gy: Lami István, Ondrejka, Kliment, Pesovár Ernő 1972. 782.lsz.

Vágáshuta Gy: Lami István, Ondrejka, Kliment, Martin
György, Ureczky Csaba 1972. 783.lsz.

Komlóska Gy: Lami István, Ondrejka, Kliment, Martin
György, Ureczky Csaba 1972. 784.lsz.

Maglódi szlovák táncok. A magyarországi néptáncok c. so-
rozatból. 924.lsz.

A motivumok és táncok adatai

Mars motivumok (1-21.) Tótkomlós (Békés m.). Lej.: Pesovár E.

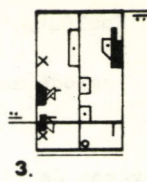
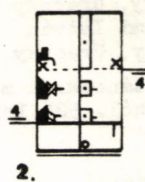
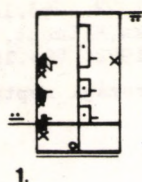
Verbunk motivumok (1-17.) Maglód (Pest m.) Lej.: Lányi Á.

Huszár verbunk. Ecser (Pest m.) Táncolta: S. Murár József, sz:
1886-ban. Gyűjtők: Gábor Anna, Sümegi Vera,
Morvay Péter, K. Kovács László, Volly István.
1947. Film: MTA Ft. 22.lsz. 12. tánc. Lej.: Lá-
nyi Á.

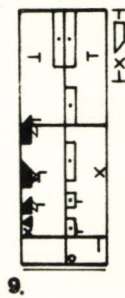
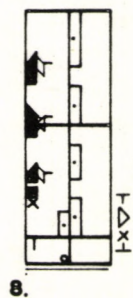
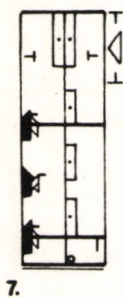
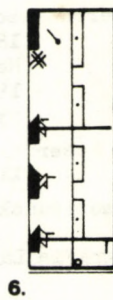
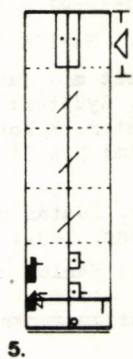
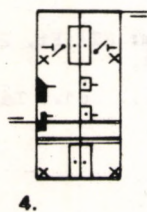
Verbunk. Ecser (Pest m.). Adatai ua. Film: MTA Ft. 22.lsz.
11a-b. tánc. Lej.: Lányi Á.

Csárdás motivumok (1-12.) Maglód (Pest m.). Lej.: Lányi Á.

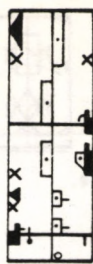
A kinetográfia Lányi Ágoston munkája.



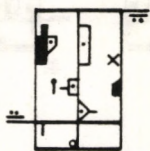
1-21. = (●)



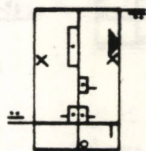
MARS MOTIVUMOK



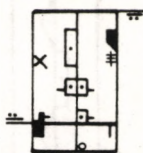
10.



11.



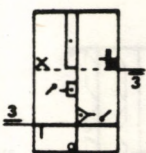
12.



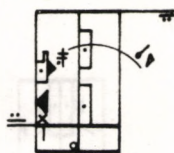
13.



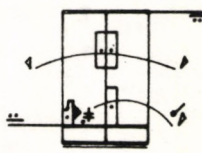
14.



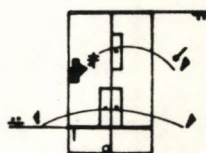
15.



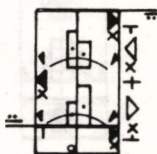
16.



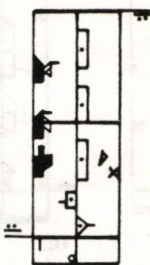
17.



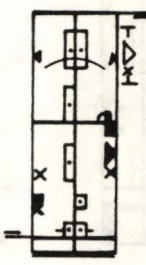
18.



19.

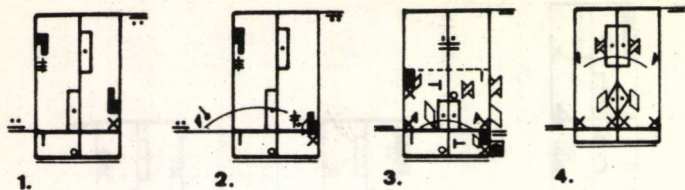


20.

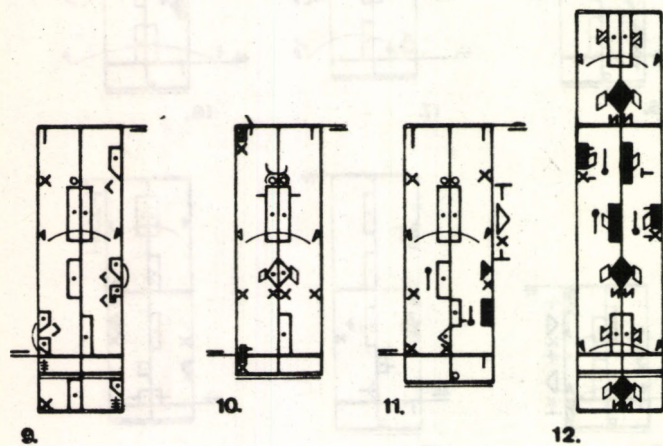
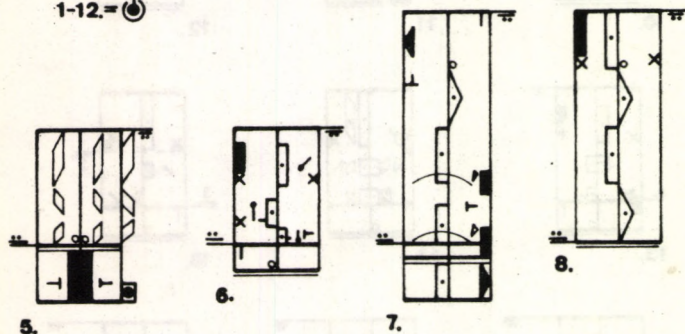


21.

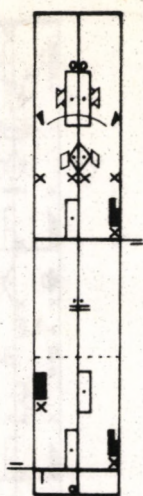
MARS MOTIVUMOK



1-12 = ♠



VERBUNK MOTIVUMOK



13.



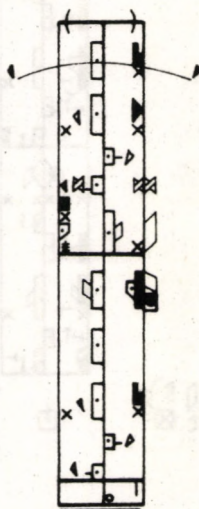
14.



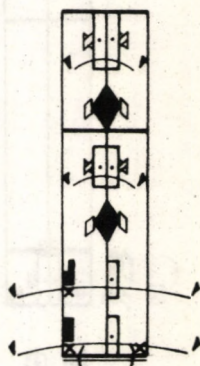
15.



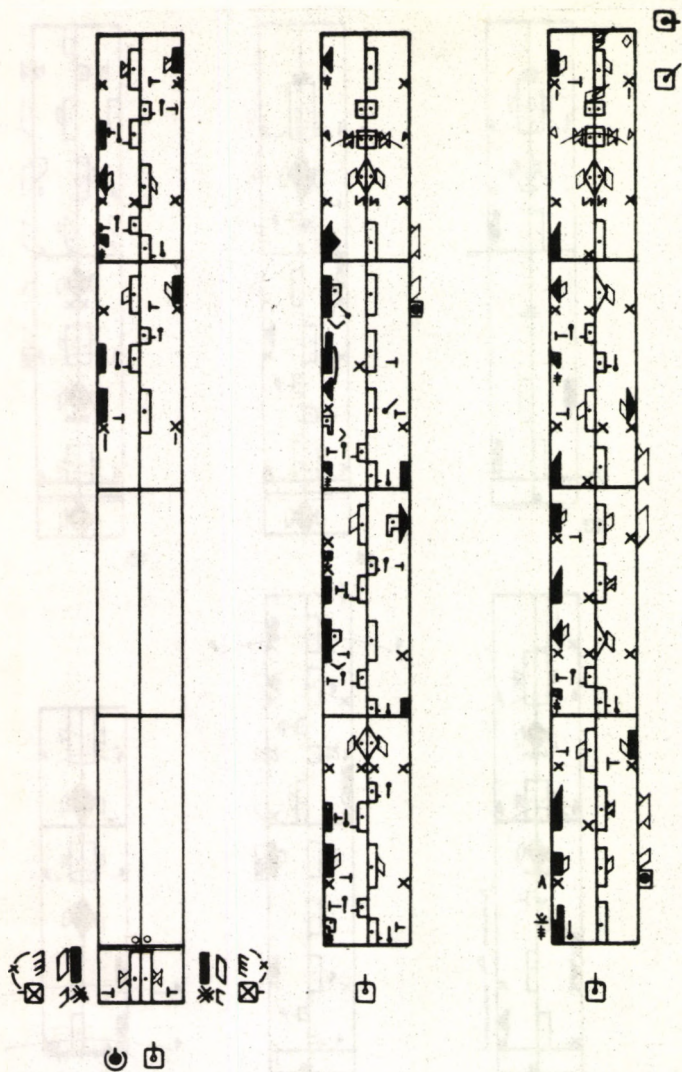
16.



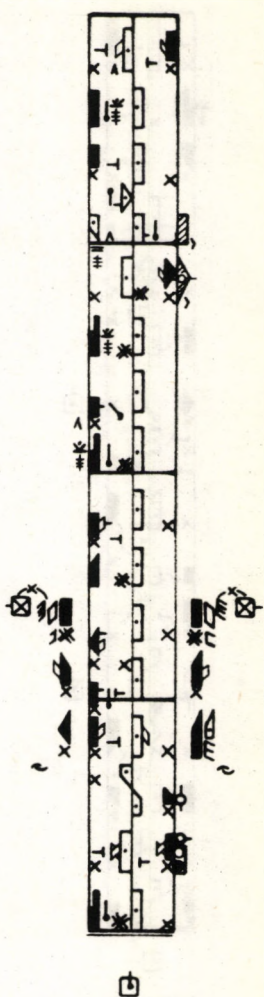
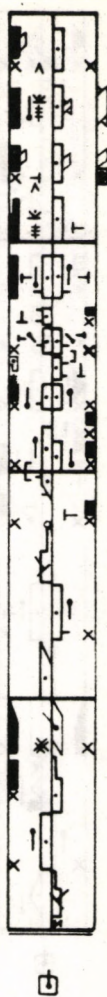
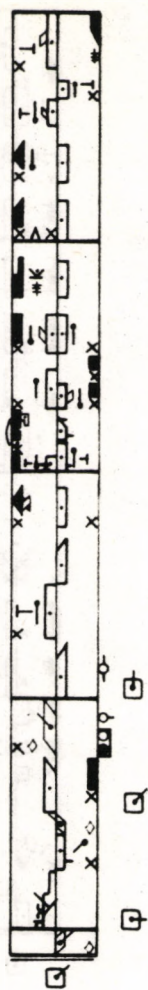
17.



VERBUNK MOTIVUMOK

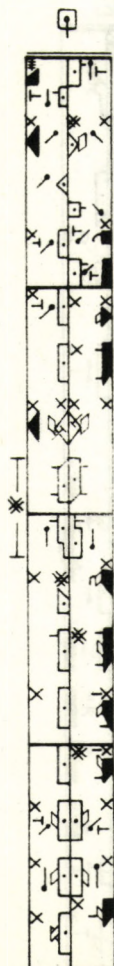
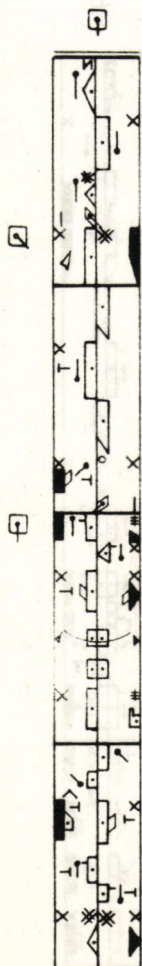
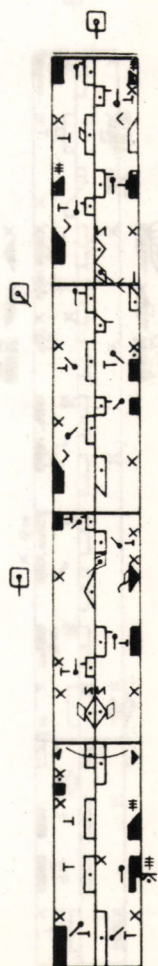


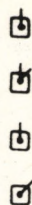
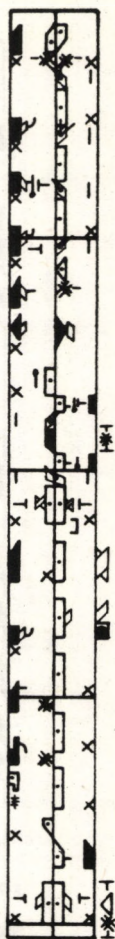
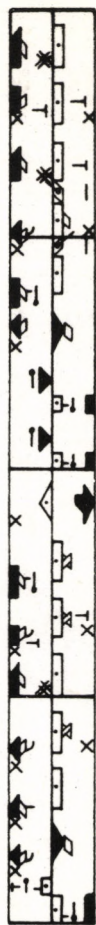
HUSZÁR VERBUNK (1)



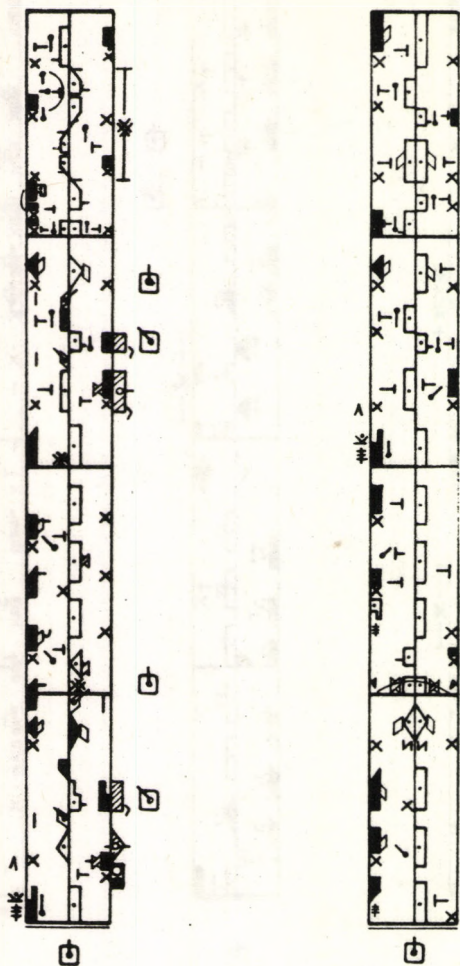
HUSZÁR VERBUNK (2)

HUSZÁR VERBUNK (3)

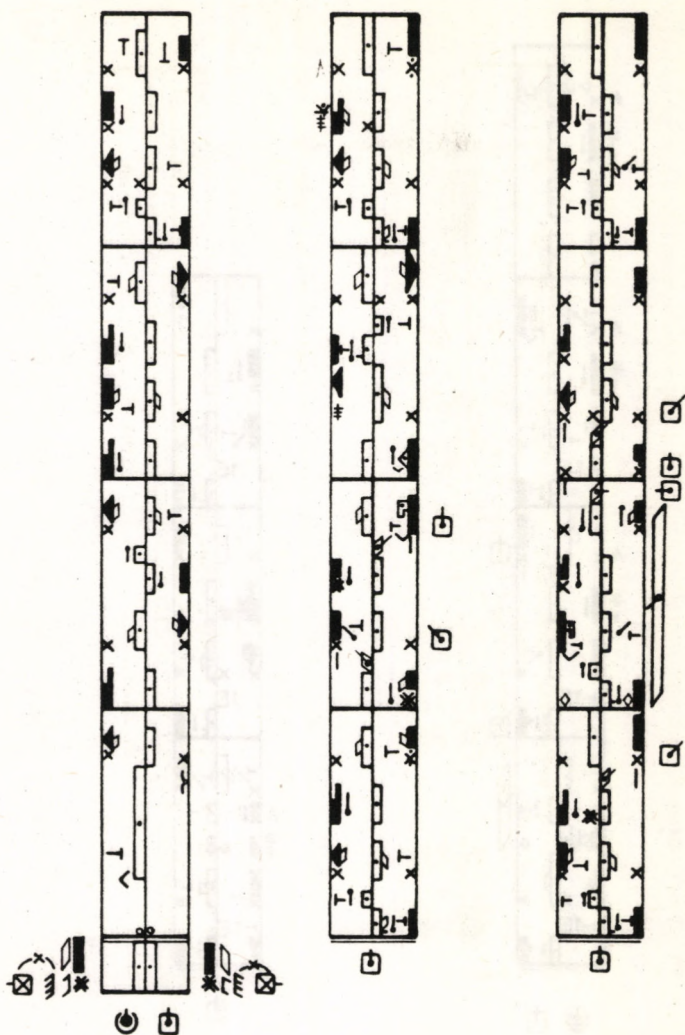




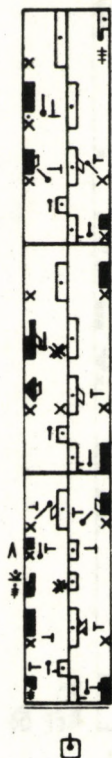
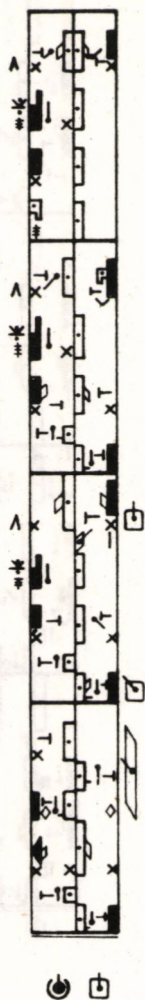
HUSZÁR VERBUNK (4)



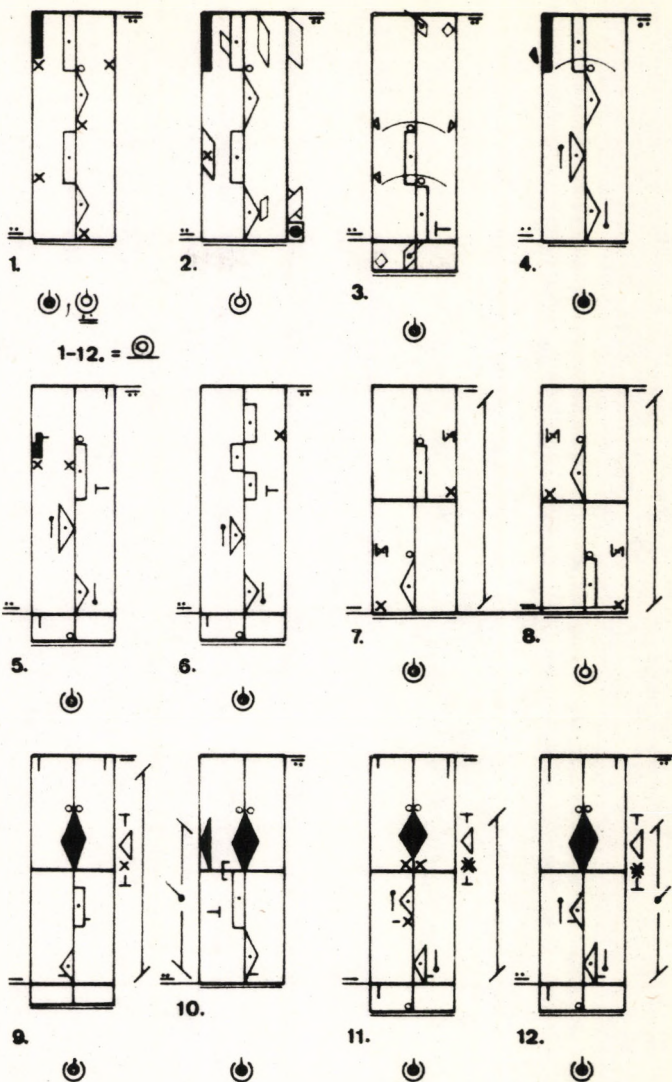
HUSZÁR VERBUNK (5)



VERBUNK a/ RÉSZLETE



VERBUNK b/ RÉSZLETE



CSÁRDÁS MOTÍVUMOK



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12

Diagram 13

Ernő Pesovár

DANCE CULTURE OF THE SLOVAK NATIONALITY IN HUNGARY

Summary

The common dance tradition of the peoples living within the Carpathian Basin, and in particular several identical features of the old layers of Hungarian and Slovak dance culture prove that, when the Slovak nationality resettled in this country, it could adapt itself to surroundings of dance and dance music akin to theirs in structure and character. Thus, this nationality could join, without any significant break, in the rhythm of development in Hungarian dance culture witnessed since the second half of the 18th century; as a result of which our new style of dancing, the verbunk and the csárdás evolved.

Thus in the dance folklore of the Slovaks living in Hungarian surroundings the previous traditions have also been overshadowed and assimilated by the new style. Memories of old times are however sporadically found in their present-day dance activities, mainly where the dance has a ritual function since traditions are more persistently preserved by ceremonies.

This refers also to the variants of the renowned rounds and chain dances which have been preserved in connection with certain episodes of the customary rites of spring (kiszehtás, zöldágjárás), seeing the winter out, greeting the arrival of spring, or in connection with wedding-feasts. Some dances suitable to display great skill have been kept living similarly in connection with various folk customs.

A most dynamic representative of the previous traditions is a form of the jumping dance (ugrós) which, interwoven with the more recent layers of dance, fulfils manifold functions and is called "mars". One of its functions is to act as a connecting link between the old and the new style.

Today the verbunk (recruiting dance) is not danced as often as before, and the csárdás which used to be so predominant, also proves that, in re-assessing former traditions and in evolving the new style, the same tendencies have prevailed as in the dance culture of Hungarian peasantry. On the other hand, influences and characteristics of the dances of Western Hungary and of the Tisza region can clearly be discerned in the Slovak dance folklore of our country which are, to some extent, signs of historically divergent development.

KECSETKISFALUD A GYÖNGYÖSBOKRÉTÁBAN

Pálfi Csaba

A kecsetkisfaludi együttes a 40-es évek budapesti Gyöngyösbokréta bemutatóin szinte egyedül képviselte az udvarhelyi székelység hagyományait. Akkori szereplésük emlékei késztettek arra, hogy a korábban elmulasztott helyi tánc- és zeneanyag rögzítését, valamint az együttes történetének feltárását 1968-ban bepótoljuk.

A kecsetkisfaludi együttes történetének megismerése azért tanulságos, mert már jóval a Gyöngyösbokréta mozgalomban való részvétele előtt megkezdte folklórjának színpadi bemutatását. Ez a magyarországi tendenciáktól, fejlődéstől függetlenül - mégis csaknem egyidejűleg - történt. Maga ez a tény is elegendő ahhoz, hogy felhívja a figyelmet a 20. századi folklorizmus egymástól látszólag elszigetelt, de hasonló jelenségeinek egy szélesebb európai összefüggésbe ágyazott vizsgálatára.

A kis székel falu éppen félévszázada megalakult együttesének szereplései és a mintegy 100 falura kiterjedt magyarországi Gyöngyösbokréta mozgalom^{1/} szervezett bemutatói csupán egy-egy részletét jelentik annak az általános európai társadalmi-kulturális folyamatnak, amely a múlt század utolsó negyedétől mindmáig tart. Ezt a folyamatot sommásan és leegyszerűsítve főként az jellemzi, hogy az európai fejlett ipari társadalomba való átmenet időszakában, amikor a paraszti kultúra értékei nyilvánvalóan mindenütt fokozatosan eltűnnek, a hagyományos folklór bizonyos műfajai - kisebb-nagyobb fáziseltolódásokkal - új funkcióban kezdenek megjelenni, mégpedig határozott, céltudatos törekvések eredményeként. Ez az új funkció: a folklór (a tánc, a zene, a szokások és a népköltészet) hagyományos, eredeti környezetéből kiemelt színpadi bemutatása.

A gondos felkészülésből, az ünnepi bemutatkozásból és a sikeres, emlékezetes fogadtatásból eredő önértékelés - sokszor a nemzeti vagy nemzetiségi öntudat rangjára is emelkedve - igen jelentős tudatosító tényező a szereplő csoportok résztvevői számára. A hagyománymentő munkát hitelesítő társadalmi értékelés első fontos tényezője a tekintélyes helyi szervezők, vezetők személye, a falusi értelmiség irányító szerepe, ami mindenütt meghatározó jelentőségű. Az áldozatos, elkötelezett, szívszós, hosszabb ideig tartó munkát viszont már egy szélesebb körű, a falu határain kívüli pozitív társadalmi értékelés, elismerés teszi csak lehetővé. Minderre persze több rétegben rákódni rá a fellelkesítési időszak aktuális társadalmi-politikai törekvéseiből fakadó szemléleti vonások. A nyugat- és észak-európai országokban, valamint Ausztriában, Csehszlovákiában, Jugoszláviában, Romániában stb. - kisebb-nagyobb fáziseltolódásokkal - egyaránt végbement a folklóralkotások funkcionális ártértékelésének lényegében hasonló folyamata az elmúlt 80-100 év folyamán. A magyarországi folyamat kiemelkedő eseményeit a milleneumi időszak, a 30-40-es évek gyöngyösbokrétás, valamint az 50-es évek népi együttes bemutatói jelentik. A Gyöngyösbokréta sorozatos népművészeti bemutatói nem tekinthetők a két háború közötti korszak sajátos magyar találmányának, csupán egy elég jól és következetesen működő olyan szervezési, szervezeti csúcspontnak, amely a korabeli Európa hasonló jellegű eseményei sorában - rendszeressége folytán - jelentős nemzetközi visszhangra talált.

Erdélyben az első világháborút követően a magyar néphagyományok megmentésére és felelevenítésére irányuló törekvések a román népművészeti mozgalommal^{2/} egyidejűleg erősödtek meg. A Nyugat- és Közép-Európában már korábban elterjedt kulturális jelenség fokozott hangsúlyt kapott Kelet-Európában az első világháború utáni politikai átrendeződéssel. Az új, megerősödött vagy legyengült nemzeti államok egységes kulturális-társadalmi

tudatának kialakításában a néphagyomány, a népművészet egyre fontosabb szerephez jutott, s a jelentős nemzetiségi kisebbségek önmegtartásának is egyik eszközévé vált. A szervezeti formákban és lehetőségekben országoként önállóan fejlődő, de a társadalmi értékelésben, törekvésekben, színvonalban és problémákban hasonló jellegű mozgalmaknak végső fokon közös eszmei, történeti hátterük van. A Gyöngyösbokrétához hasonló kulturális mozgalom kifejlesztésére egy sor európai - különösen a nemzeti, nemzetiségi kérdésekre ekkor a legérzékenyebb kelet-európai - országban az adott társadalmi szituáció érett, s így a közönség fogékony volt. Nem véletlen, hogy 1941-ben, a romániai Erdélyben működő kecsetiek a már 10 éve megszervezett Gyöngyösbokréta mozgalomhoz minden nehézség nélkül, azonnal tudtak illeszkedni. Ezt az utat érdemes részleteiben konkrétan is nyomon követnünk.

Kecsetkissfalud, Tamási Áron szülőfaluja, Farkaslaka (Lupeni) közvetlen szomszédságában van, a régi Udvarhely megyében (ma jud. Harghita), Székelyudvarhelytől (Odorhei Secuiesc) 10 km-re északra. Az 1941 és 1945 között közigazgatásilag összevont község eredetileg két különálló település: Kecset (Păltiniș) és Kisfalud (Satul Mic). Ma mindkettő - több szomszédos faluval együtt - Farkaslaka községközpontjához tartozik. Lakosainak száma 1941-ben 600, 1968-ban 800 volt. A háború előtt még alig jártak el a faluból, csak a földből és állattartásból éltek. A környékbeli piacokon gyakran árulták jellegzetes háziipari termékeiket, a bőrmunkákat. Ma már sokan Székelyudvarhelyen dolgoznak, de a többség továbbra is a paraszti munkából él. Székely viszonylatban módos, de nem gazdag községnek számít.

A falusi táncscsoport létrejötte és a szereplések, mint általában a bokrétás községek esetében is, egyéni kezdeményezésű, céltudatos munkálkodás eredménye volt. A népművészet, a székely tradíciók életben tartása, közösségi megszerettetése

Kecseten Kiss István református lelkész szivügye, mondhatni életcélja volt. Az 1910-es években került a parókiára, és kemény kézzel vette át a falu szellemi irányítását. Például azal kezdte, hogy csak hagyományos székely népviseletben volt hajlandó megesketni a házasulandókat. Az első világháboru után kisebbségi helyzetben természetes hangsúlyt kapott a tradíciók ápolása, hiszen ez nagyban hozzájárult a nemzetiségi öntudat fenntartásához.

A faluban a háziszőttes-készítés és a himzés még elevenen élt. Kiss István ebből indult ki; az első lépése a viselet felújítása volt. A már vegyes, átalakuló viseletet "megtisztítja" az idegen daraboktól, türelmesen megmagyarázva, hogy ez a székely öntudat megtartásának szerves része. Fokozatosan elfogadtatja álláspontját a falu közösségével. Az eredetileg fekete rakott szoknyát (aljat) a lelkész házaspár javaslatára egy "bögös mintára szőtt" piros háziszőttes szoknyával cseréli föl. Eleinte idegenkednek tőle, de elfogadják, s ezt a megújított ruhadarabot az idő végül is "hiteles viseletté" avatta; ma is ezt hordják a fiatalok, ha ünnepi kecseti viseletbe öltöznek.^{3/}

Az új viselet elkészítésére és bemutatására az Udvarhelyi Nőszövetség által szervezett háziipari népművészeti kiállítás adott alkalmat. Kiss Istvánné, mint rendezősegi tag, valóra váltja egy 100 tagu kecseti parasztcsoporttal azt az ötletet, hogy a viseletet "élő formában" is bemutassák a kiállításon. Így esik a választás a viselet valóságos funkcióját idéző alkalomnak, a lakodalomnak a bemutatására. A kecseti együttes első műsorának, a "Székely lakodalom" című kompozíciónak a bemutatására 1931-ben és 1932-ben kétszer egymás után került sor, először Székelyudvarhelyen, majd Székelykeresztúron.^{4/} A lakodalmas Kiss István összeállításában a következő volt. A színen terített asztal "prémessel".^{5/} 1. A vőfélyek mennek a vőlegényért; 2. a vőlegény és a vőfélyek bejönnek, hogy kikérjék a

menyasszonyt, aki közben belép a szinpadra; a násznagy - kiké-
rési tréfák közepette - kikéri a menyasszonyt; 3. menet a temp-
lomba, jövet a templomból; 4. ajándékszedés, közben forgatós
tánc; 5. menyasszonytánc, menyasszonyrablás kiváltással;
6. táncmulatság: jártatós, forgatós, ugratós, udvarhelyszéki
verbunk, csürdöngölő, dobbantós, seprűs tánc.^{6/}

Haáz Rezső - a székelyudvarhelyi református kollégium ta-
nára, a későbbi muzeumi gyűjtemény megalapozója - látta ezt a
bemutatót, és meghívják a csoportot az 1933-as sepsiszentgyör-
gyi háziipari kiállításra is. Kissné itt is a rendezőség tagja.
Kecset most "nyolcnyüstös terítőt" állít ki. Az Udvarhely-szé-
ket képviselő műsorukban szóló verbunkot, csürdöngölőt, jártá-
tóst, forgatóst, ugratóst, seprűst és kecseti kettőst^{7/} tán-
coltak. A Csik-székiek 100 tagu együttese lakodalmast, Három-
szék pedig fonót mutatott be.

Szentimrei Jenő - újságíró, szerkesztő, színházi rendező -
ezidőtájt indítja meg Kolozsvárott a "Kaláka" bemutatókat. Bu-
dapesti vendégek kíséretében ő is látja az előadást Sepsiszent-
györgyön. Haáz Rezső ekkor Szentimreiret is elviszi Kecsetre.
Szentimrei segítségével jött létre a kecsetiek első budapesti
szereplése 1935-ben, a Rádió Élet szervezésében.^{8/} Ez nem volt
egyszerű, mert "az utazáshoz 13-féle iratot kellett beszerez-
ni mind a 22 csoporttagnak".

1940-ben Haáz Rezső Szilágyi Ödön szerkesztőt viszi el a
faluba egy házi bemutatóra. Ez a látogatás 1940. november 30-
án újabb budapesti meghívást eredményezett a Városi Színházba,
a Rádió Élet 15 éves jubileumi ünnepi műsorára.^{9/} Nem sokkal
ezután a "Kecseti Kaláka" a zetelakiakkal együtt kéthetes er-
délyi turnéra ment.^{10/}

A Gyöngyösbokréta tehát már minden tekintetben készen kap-
ta a magyarországi mozgalomtól függetlenül kialakult, kipró-
bált műsorral és egyévtizedes multtal rendelkező kecseti cso-

portot. A Bokréta Szövetség keretében 1942-ben újra Budapesten szerepeltek, és 1943 januárjában, 9 másik bokkrétás együttessel, egyhetes erdélyi körutat tettek.^{11/}

A Gyöngyösbokréta bemutatók alkalmával előadott műsoruk a következő volt: jártatós, léptetős, kecseti páros, forgatós, ugratós, söprűs. Külön műsorszámként székely verbunkot, csürdöngölőt is táncoltak, s bemutatták a verbunk tanulását: a 70 éves Bak József a szinpadon tanította a verbunkot a 14 éves Vajda Bálintnak. A táncokat előre meghatározott nótákra és sorrendben járták. A jártatós és léptetős tánc haladási irányát előre kijelölték. A párok egymást követve jöttek be a szinpadra, s körív mentén táncoltak egységes lépésekkel. Csak a söprűs tartott meg valamennyit az eredeti szabad térformálásból. A verbunkot és csürdöngölőt viszont szabad megformálásban, rögtönözve járták.^{12/}

A műsort Kiss István és felesége állította össze. "Az egyéni táncokat az állította magának össze, aki táncolta. Szinpadra alkalmazva, szöveggel is elláttuk ahol kellett, s a zenét is meghatároztuk." A régi dalokat Kiss Istvánné énlakai tanító édesapjától és az ottani öregektől tanulta, és kiegészítette azokat Tóth Vilmos szentábrahádi tanító "Székely dalok" c. sorozatából,^{13/} valamint Horváth Lajos székelykereszturi zenetanár gyűjteményéből vett dalokkal; a kecseti öregek körében is kutatott. A táncokat elsősorban az idős Bak József és Simó Lajosné adta át a fiatalságnak; Budapesten még együtt szerepeltek a csoporttal. Tőlük származott a jártatós, ugratós, forgatós, valamint az egyéni táncok anyaga. Simó Lajosné pl. az ugratós "kecskeszőkkenős" lépését tanította meg. A sóvidéki "vetéllős" tánc Kovács Bertalantól származott, aki ezidőtájt a faluban lakott. A székely bemenőst egy korondi születésű kolozsvári tanulótól sajátították el. "Ha teljes, 2-3 órás műsorral mentünk, vettünk bele uri osztályból ragadt gólyást, párnást meg kecseti kettőst, seprűst és sok mást, mikor mennyi

kellett. Ha fonóval, lakodalommal mentünk, összekötő szöveg is volt. Pesten mikor szerepeltünk, Paulini Béla rendezésében léptünk fel, de ő nem irányított."

Az együttest szerepléskor klarinét és cimbalom kísérte, de a próbák csak énekszóra folytak. A cimbalmos kezdettől fogva harminc éven át, haláláig Szász (Csunyi) Péter kecseti cigány volt. A "klánétosok" sem voltak kottaismerő zenészek, hanem székely gazdaemberek. Korábban Simó Mihály, később Pál Dénes kísérte a csoportot.

"A helyi székely női viselet régebben lerakott alj volt, vettes szövet piros mellény, fehér kötény. Ezt később felváltotta a tervezett piros szöttes szoknya és lajbi, a székely varottas kötény, sok piros gyöngy, kaláris, fekete záros cipő és harisnya, hátrafésült, kettőbe font haj keskeny bársonnyal lekötve. A férfiak fehér posztó harisnyában, keményszáru csizmában, vitézkötéses szürke kabátban, fekete mellénnyel, fehér báránybőr, cifra kivarrásos bekecsben, fekete kalapban vagy sapkával (kucsma) jelentek meg a színpadon."

A kecseti bokrétások a hagyományos táncokat és dalokat szinte változtatás nélkül illesztették műsorukba. A szükséges sűrítésen kívüli változtatás abban állt, hogy a szabad táncolást szabályozták, különösen a lassabb tempójú párostáncok esetében. E táncokat körív mentén haladva táncolták. Ez az egyéssítés mellett bizonyos lehetőséget adott az elől táncoló egyéni alkotóképességének bemutatására is. A férfi szóló és csoportos táncokat a színpadon is a hagyományos, rögtönzött formában mutatták be.

A kecsetiek a háborút követően az ötvenes évekig a romániai Magyar Népi Szövetség rendezvényeinek a keretében szerepeltek, majd csupán esetlegesen és szórányosan léptek fel. Kiss István meghalt, felesége Hodgyára költözött, s vezető nélkül maradt az egész tevékenység. Mégis, több évtized távlatából elég pontosan tudták felidézni a táncokat. 1968-ban még a

lakodalomban is eljárták a "Kecseti kettős" című összeállítást. A faluban még mindenki emlékezett a fellépésekre, utazásokra, szerepléseik általános társadalmi értékelésére. Sok fényképet is őriznek ebből az időből. A hagyományos formák megtartása a Kiss házaspár öntudatosító munkájának, szerepének köszönhető. A bemutatókon és a Gyöngyösbokrétában való részvétel világlátást jelentett a tagok számára, de nem hozott különösebb változást korábbi életükbe. Továbbra is a magyarországinál zártabb, egységesebb falu- és egyházi közösségbe tartozás határozta meg magatartásukat. Hagyományaik megbecsülését, értékelését, további megtartását azonban jelentősen befolyásolta együttesük korábbi társadalmi fogadtatása és pozitív értékelése. 1980-ban, több évtizedes szünet után ismét megjelent a kecseti együttes a harmadik Székelyudvarhelyi Tánchááz Találkozó egyik kiemelkedő műsorszámaként.

A kecsetkisfaludi együttes munkájának azonban szélesebb körű és maradandóbb hatása is volt. Dalaik és táncaik már az első szerepléseiket követő évektől bekerültek a népdal- és néptáncgyűjteményekbe, s így a tágabb erdélyi és magyarországi köztudatba. Az egyik korai és legjelentősebb - 1936 és 1943 között nyolc, egyre bővülő kiadásban, mintegy 50.000 példányban megjelent - népdalgyűjteményben, a "Mi dalaink"-ban már szerepelt a kecsetiek műsorából származó "Korond felett van egy homály..." kezdetű népdal.^{14/} A későbbi gyűjteményekben mindmáig folytatódott további dalaik közreadása.^{15/} Hasonló a helyzet a néptánc tekintetében is. Az első székely néptáncgyűjtemény 1937-ben már hivatkozott és támaszkodott a kecseti táncokra.^{16/} A Magyarság Néprajza Tánc fejezetének szinte legszebb képei Gönyey Sándor fotoillusztrációi a kecseti szóló és csoportos verbunkról, valamint a párostáncról.^{17/} Ezek egyikét Viski Károly is átvette a magyar néptáncokat ismertető első, angol nyelvű kötetbe, s így elsőként adott hírt a külföldi olvasóknak a "székely legényesről".^{18/} Ezt követte Elekes Ist-

vánné könyvében (1947) a dobantós, a hétléptű, a marosszéki verbung és csürdöngölő szöveges és kottás leírása,^{19/} majd 1949-ben Faragó József és Elekes Dénes: Táncoljunk, daloljunk! című kötete,^{20/} amely szinte felerészt a kecseti táncokra támaszkodik: a bemenős, a léptetős, a párnatánc, a tüztánc, a szőkös, a seprütánc és a marosszéki leírását tartalmazza. A fentiek ismeretében kimondhatjuk, hogy a korai magyar néptáncirodalomban szereplő utalások, vázlatos jellemzések után éppen a kecsetkisfaludi táncok leírása jelentik szakirodalmunkban az első részletesebb, pontosabb h iradásokat a székelység táncincséről, mégpedig Molnár Istvánnak a már filmfelvételek nyomán készült leírásai, közlései előtt.^{21/}

A most közreadott legfontosabb kecseti táncokat az 1968-ban készített filmfelvételek alapján közöljük az eddigi publikációk hitelesebb, részletesebb, pontosabb - de késői - kiegészítéseként. A csürdöngölőt vagy verbunkot (Gönyey és Viski "székely legényes"-ként emlegeti) - amely tulajdonképpen egyazon férfitánc típus, a székely verbunk két alternatív megjelenése - két, ill. három változatban közöljük (ld. az 1-2.sz. táncot a melléklet XII-XVII. tábláján). Az 1.sz. rögtönzött szólótánc változat (XII-XIV. tábla) 7 teljes, a zenei periódusokhoz igazodó, $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ és $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ritmusu bokázó kadenciákkal végződő zárt, és egy csonka (2 ütemes) nyílt, a tánctervből kilépő táncszakaszból áll. Csekély, egyszerű ritmikájú motívumkészlet jellemzi: a bevezető lábkörzések ($\text{♩} \text{♩}$) után kopogó ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ $\text{♩} \text{♩}$) és cifra ($\text{♩} \text{♩}$) motívumok sorozata csizmaverőkkel ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$) váltakozik.

A 2.sz. táncban (XV-XVII. tábla) két férfi kísérli meg az egymáshoz igazodó, szabályozott táncolást. Ez azonban szinte csak a sasszé lépésekből álló bevezető és befejező szakaszban valósul meg. A táncfolyamat javarészében két önálló, de a táncszakaszok következetes záratainál mindig egybehangzó szólamról beszélhetünk. A két táneváltozat dallama és motívumkincse te-

kintetében szinte teljesen megegyezik, felépítése pedig csak lényegtelen vonásokban különbözik. Mind az 1., mind a 2.sz. táncváltozat az erdélyi verbunktáncok keleti legegyszerűbb al-típusának, az un. székely verbunknak jellegzetes képviselője.

A közölt párostáncok a kecseti táncegyüttes repertoárjá-nak szinpadra merevitett, szabályozott darabjait szemléltetik. Szegényes formakincsük, merev szerkezetük nem a hagyományos párostáncokról, hanem azok szinpadi formájáról ad képet. A "kecseti páros" (3.sz. tánc, XVIII. tábla) a Székelyföldön meg-lehetősen gyakori népies műtáncok motívikáját és konstrukció-ját tükrözi, azok sorába illeszkedik. A "forгатós" tánc (4.sz. tánc, XVIII-XIX. tábla) az udvarhelyi székelység körében koráb-ban alig ismert un. marosszéki forгатós analógiájára mestersé-gesen konstruált táncnak tűnik egy régies, ereszkedő jellegű, a kvintváltás nyomait őrző helyi friss csárdás dallamára. Az 5. sz. és 6.sz. tánc (XX-XXI. tábla) a helyi friss csárdás, az un. "ugratós" vagy "szőkös" két alkalmi, bizonyos kisebb eltérése-ket mutató változata. Mindkét esetben a tánc motivumsorai me-chanikusan illeszkednek a két különböző ütemszámu kíséredallam egységeihez.

A gyűjtés és a közölt táncok adatai

Az MTA Ft. 642.lsz. film és a hozzátartozó zeneanyag (AP 8476-78 lsz.) felvételét Pálfi Csaba készítette 1968.IX.21-22-én Kecseten. A 260 méter terjedelmű 16 mm-es film 19 táncvál-tozatot és a lakodalom főbb szokásmozzanatait tartalmazza. A filmrevett táncok a következők: csárdás, jártatós, kecseti pá-ros, léptetős, forгатós, ugratós, söprűs, marosszéki, székely verbunk, kecseti csürdöngölő, dobós. - Táncolták: Kisfaludi Albert (70), Bak S. Áron (45), Kisfaludi Bak Béla (37), Bak M. György (28), Elekes Mihály (21), Engi Márton (21), Kiss Albert (18), Bak Albert (18), Kisfaludi Bak Béláné (30), Bak Györgyné (27), Szász Sándorné (20), Kovács Ilonka (18), Kisfaludi B. Márta (18), Kisfaludi P. Márta (18), Kisfaludi Etelka (17), Hegyi Erzsébet (16). A tánczenét Széles Péter és Simon Sándor hegedűs szolgáltatta.

- 1-2.sz. tánc: Kecseti csürdöngölő. MTA Ft. 642. 15-16.sz. tánc.
- 3.sz. tánc: Kecseti páros. MTA Ft. 642. 5a sz. tánc.
- 4.sz. tánc: Forгатós. MTA Ft. 642. 5b sz. tánc.
- 5.sz. tánc: Ugratós. MTA Ft. 642. 5c sz. tánc.
- 6.sz. tánc: Ugratós. MTA Ft. 642. 6.sz. tánc.

A párostáncokat a felsorolt táncosok közül az 5 fiatalabb pár egyöntetűen adta elő.

A táncokat Lányi Ágoston jegyezte le, a szinkronizálást és a dallamok lejegyzését Martin György végezte.

Jegyzetek

- 1/ Pálfi Csaba: A Gyöngyösbokréta története. Táncstudományi Tanulmányok 1969-70, 115-161.
- 2/ A korai román népművészeti mozgalmakról nincs még összefoglaló áttekintés, de az elszórt adatokból is nyilvánvaló, hogy az erdélyi románság körében már az első világháború körüli években a falvakban és városokban egyaránt jelentkezik a hagyomány tudatos megtartásának, ápolásának mozgalma. A múlt századi nemzeti egységesítő törekvések szerves folytatásaként megalakulnak az első erdélyi román falusi és iskolai csoportok, s hagyományos táncokat, főként cāluser mutatnak be. A délkelet-erdélyi, barcasági Dăișoara községben pl. már a század elején működik iskolai tánccsoport, a felnőtt cāluser csoportja pedig 1919-ben mutatkozik be, s a huszas évektől egyre szélesebb körben, rendszeresen szerepel. (Emil Poenaru - Ioan Pumnea: Dansul Dăișorean, monografie coreografică. Brașov 1971). Az észak-erdélyi, mezősegi, Felső-Maros-vidéki, Görgény-völgyi és Beszterce-környéki falvakban működő hagyományos cāluser csoportok is rendszeresen szerepelnek a 20-as és 30-as években. (Emil Petruțiu: O ceată de cāluserii din Cîmpia Transilvaniei. Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1968-70. Cluj 1971, 409-418.) Ezek példájára Naszódon (1925) és Besztercen is működnek iskolai tánccsoportok. (Pompei Ștefanescu - Sever Ursu: Bistrița-Năsăud, vatră folclorică. București 1979, 58.) A regáti, örömaniai területek is hamarosan felzárkóznak. 1935-ben Londonban már egy kiváló munténiai cāluser csoport (Pădureți) képviseli a román folklórt (Vera Proca Ciortea: The cāluser custom in Rumania. Dance Studies. Vol.3. 1-43. Les Bois, St.Peter, Jersey 1978-1979. Ed. by R. Lange.), s 1938-ban a kulturházak országos táncversenyét is megrendezik. (Martin Gy. jegyzete).
- 3/ Erre a nem is könnyű akcióra Kiss Istvánné 1968-ban így emlékezett vissza: "A székely lakodalom rendezésekor a szoknyát egyforma háziszőttessből terveztük meg. A piros szok-

- nyát nehezen akarták viselni, mert nem látták előkelőnek, de csakhamar megszerették, mikor mindenütt sikerük volt."
- 4/ Ez a magyarországi Gyöngyösbokréta indulásának az éve. A Gyöngyösbokréta első bemutatóját azonban még "kétlakira" tervezték: népszínmű részletek és népművészeti bemutatók egyidejű eseményének. Az erdélyi kezdeményezés így tehát tisztább eszméjű megmozdulásnak tűnik.
 - 5/ A prémes egy sokágu gally, olyan "mint egy karácsonyfa, kalácsot sütnék az ágaira. Mint a kürtöskalácsot ráterítik az ágakra a fánktésztát, és megsütik az egészet. Rózsák vannak a végibe tűzve."
 - 6/ Az összeállítás lényegében megfelel a "Magyar lakodalom - Vőfélykönyv" c. munka sorrendjének. Dr. Csúry Bálint Összeállítás. Kolozsvár 1938. A Magyar Nép Könyvtára c. sorozat 3. füzeté. Szerk. Gyallai Domokos.
 - 7/ A kecseti kettőst Kissné állítja össze a jártatós, kecskeszökkenős és a forgatós táncokból. A táncelnevezés is tőle származik.
 - 8/ Kiss Istvánné visszaemlékezése a vendégszereplésre: "...itt székel a nótákkal, táncokkal szerepeltünk. Bartók, Kodály zeneszerzők sok nótánkat lemeze vették. Énekeltük: Korond felett van egy homály..., Akármerre járok..., Bura termett idő..., Titkon tarték egy ösvénykét..., Likas a kalapom teteje... Ez utóbbit egész Budapest énekelte akkor." Ld. a 14/-es jegyzetet.
 - 9/ Kiss Istvánné visszaemlékezése: "Meghívtak Budapestre szerepelni 20 perces műsorral, benne kellett legyen minden. Volt menyasszonykikérés, asztalozás, ének, menyasszonytánc, bucsuzkodás. Ezt is a férjemmel állítottuk össze. A színe-java szerepelt ezen az estén a színészeknek is. A bemutatáson semmi hibát nem kaptak, csak azt, hogy használjuk ki a nagy színpadot. Ezt is könnyen megoldottuk. Napokig voltunk ott, sok helyen szerepeltünk meghívásra. Meghívtak vendégül Budapest főpolgármestere, ajándékot kapott minden szereplő, egy albumot, Kiss István, a vezető pedig egy ezüst érmet. Ravasz László református püspök is meghívott, vacsorát adott az egész csoportnak. Akkor meghívtak Debrecenbe is hazafelé jövet. Nagyon jól fogadtak, és jól sikerült minden. Jövet Kolozsváron is szerepeltünk." - A Rádió Élet november 15-i száma így ír az eseményről: "A Magyar Rádió 15 éves jubileumán rendezendő 'Színe-java' c. tarka estünkre meghívtuk a kecsetkiszfaludiakat. Harminc tagu együttessel jönnek fel Budapestre, hogy a Városi Színház színpadán bemutassák az igazi, ősi, színpompás székel lakodalmat. A közel félórás jelenet keretében eljárák a régi székel táncokat, eléneklék azokat a népi dalokat, amelyek évszázadok óta élnek és pompáznak a Hargita környékén. Külön érdekessége lesz ennek a jelenetnek, hogy a zenekíséretet a kecsetkiszfaludi "klánétás" és cimbalmos szolgál-

tatja. Ezeket a régi székely dalokat természetyszerűleg ők tudják a legjobban, s maga a falu lakossága is az ő muzsikájukat szokta meg kíséretül. A Rádió Élet nagy tarkaest-jén tehát a boldog hazatérés után elsőnek szólal meg a Városi Színház színpadán és egyben az ott felállított mikrofonokon keresztül a székely népművészet, amely egész bizonyosan nagy gyönyörűségére fog szolgálni a nézőknek és hallgatóknak egyaránt." - A Rádió Élet 1940. november 22-i száma így ír a műsorról: "A műsor első részét a rádiórevü tölti ki. Bercsényi Tibor újszerű diszletterve alapján már el is készült az az óriási rádiókészülék, amely bizonyosan nyíltszíni tapsot fog kiváltani a közönségből. A revü részben Orosz Julia, Fellegi Teri, Orosz Vilma, Hídvégi Valéria, Bornemissza Éva, Márkus Margit, Ania Suli, Rösler Endre, ifj. Latabár Árpád, Pethes Sándor, dr. Lengyel József, Kővári Gyula, Dénes György, a Pécsi Öregdiákok Együttese és Bobula Gyula tangóharmonika triója szerepelnek. Külön kell emlékeznünk a rádió-revü nagy ballettszámáról, amelynek magántáncosai: Szalay Karola és Harangozó Gyula az Operaház tagjai. A kiváló táncospár Hubay Csárdajelenetere mutat be újszerű ötletes ballettjelenetet az Operaház 16 tagú ballettkarának kíséretében. A műsor második részében Berky Lili, Földényi László, Gózon Gyula, Sala Domokos játsszák el Harsányi Zsolt bűbajos egyfelvonásosát, Nagy Izabella, Cselényi József magyar nótákat énekelnek, míg Tolnay Klári cigányzenekisérettel fog magyar nótát énekelni, Kalmár Pál az idei tánczene slágereket mutatja be. - Az ünnepi műsort az Udvarhely megyei Kecsetkisfalud közel 30 tagú népi együttese fejezi be, akik az ősi székely lakodalmast mutatják be. - Dr. Németh Antal, a Nemzeti Színház igazgatója, a Magyar Rádió dramaturg főrendezője és Dr. Cs. Szabó László a prózai osztály vezetője csevegésekkel szerepelnek a műsoron, amelynek ünnepi köszöntőjét v. Somogyvári Gyula, a népszerű Gyula diák mondja." - A Délibát a rákövetkező zeneakadémiai előadásról írt: "Régen látott ilyen viharos sikert a Zeneakadémia, mint a kecseti kaláka székely legényeinek és leányainak vendégszereplésén. Ősi szépségű székely dalokat, és népi táncokat, játékokat mutattak be ördögös, sudár, mosolygó arcú, fiatal teremtések."

- 10/ A zetelakiak Tamási Áron: Énekes madár c. színművéből adtak elő részletet.
- 11/ A Bokréta Szövetség keretében tartott fellépések adatait ld. az 1/-es jegyzetben idézett mű 149. oldalán és a 140. oldal 26. jegyzetében.
- 12/ A csoport tagjai az 1968-as visszaemlékezés szerint a következők voltak: Széles Vilma, Pál Ferencné ("igen jó énekes"), Bak Zelma, Pál Rebi, Varga Róza, Szász Julián, Szász Margit (a menyasszony szerepét játszotta, Kisfaludról

való volt), Simó Lajosné (Juliska néni, a táncok összeállításának legfőbb segítője), Pálfi Ferenc (verbunkos táncos Hodgyáról), Sófalvi Áron, Bak Vencel, Bak József (a legidősebb, de legjobb táncos volt a csoportban, 70 éves volt a harmincas évek végén), Széles Zsiga, Széles Péter, Nagy Sándor, Simó István (a vőlegény szerepét játszotta), Piros Kálmán, Elekes Kálmán, Bak S. Áron, Kisfaludi Miklós, Kis Kálmán, Elekes I. Ferenc, Pál D. Ferenc, Bak Árpád, Kis József. A kisfaludiak éppugy részt vettek a csoportban, mint a kecsetiek, de Kecset volt minden tekintetben a központ, ott volt a parókia.

- 13/ Gyallai Pap Domokos szerkesztésében a kolozsvári Magyar Nép c. hetilapban jelent meg.
- 14/ Az 1939-es III. kiadásban a 145.sz. dallam, Szigethy Béla gyűjtése Udvarhely megyéből, közelebbi helymegjelölés nélkül. Budapesten e dallamról fonográf felvétel is készült (a Néprajzi Múzeum Fonogrammarchivumában). Bartók Béla jegyezte le. (Olsvai Imre közlése.) Ld. a 8/-as jegyzetet.
- 15/ Rózsa, rózsa, piros rózsa. Székely népdalok. Bukarest 1957. Szerk. Hubesz Valter. A 37., 40. és 46.sz. dal. - Hertea Josif - Almási István: 245 táncdallam, Marosvásárhely 1970. A 192-196.sz. dallam. - Faragó József - Jagamas János: Romániai magyar népdalok. Bukarest 1974. A 168.sz. dal.
- 16/ Vámszer Géza - Bándy Mária: Székely táncok. Cluj 1937, 18. és 119.
- 17/ Az 1943-as II. kiadás IV. kötetében a XXIII. és XXIV. táblán.
- 18/ Viski Károly: Hungarian dances. Budapest - London 1937, 52.
- 19/ Elekes Istvánné: Magyar néptáncok. Bp. 1947, 90-93., 132-140.
- 20/ Székely néptáncok. Bukarest 1949, 7-12., 17-18., 25-27., 36-47.
- 21/ Molnár István: Magyar táncagyományok. Bp. 1947.

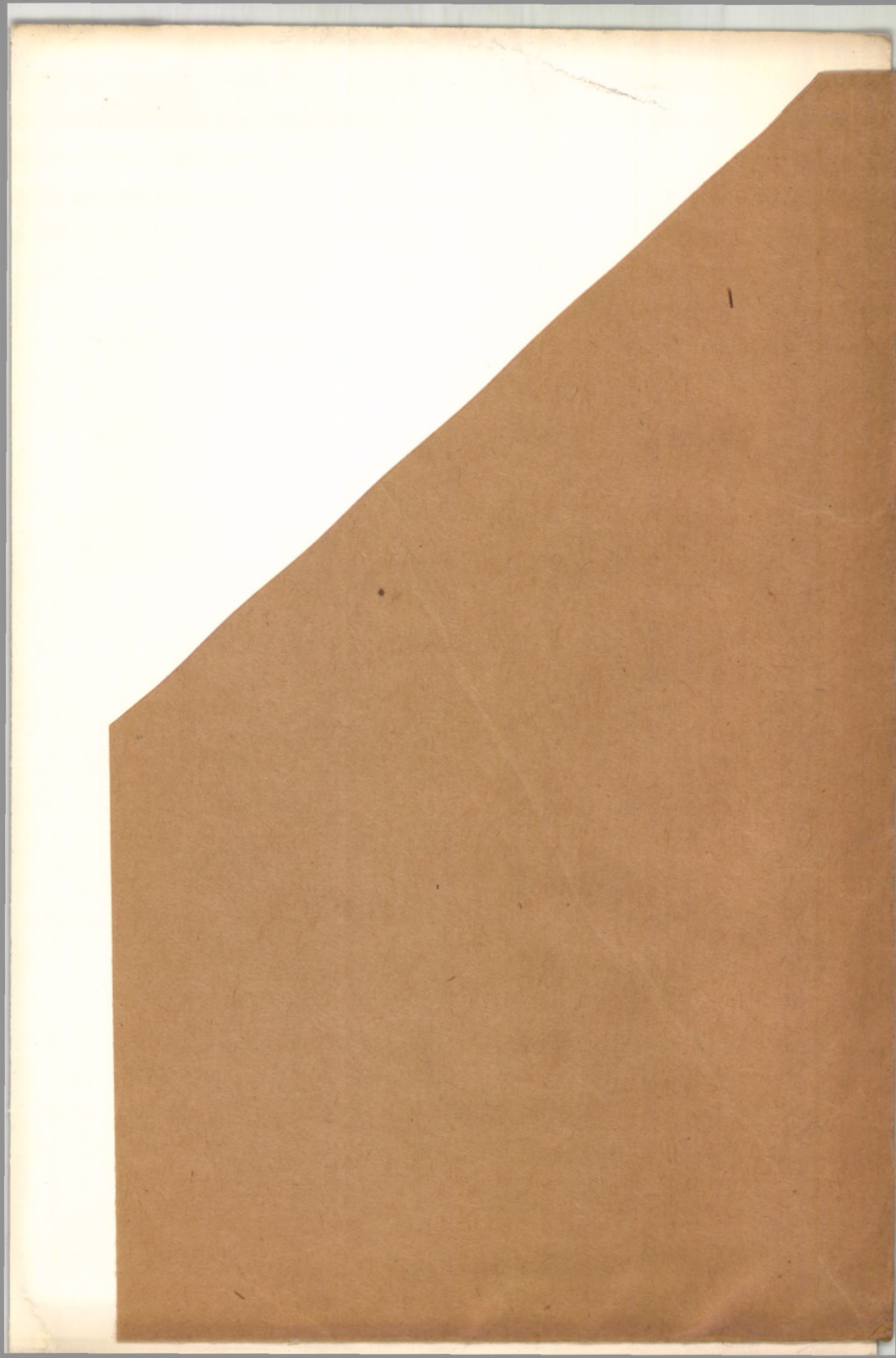
Csaba Pálfi

KECSETKISFALUD IN THE PEARLY BOUQUET

Summary

The author describes the history of the rural folk ensemble of the small Hungarian village of Transylvania, Kecsetkisfalud in Roumania (today called Păltiniș and Satul Mic in jud. Harghita). In the early thirties the group was the first to display its dance and customs traditions on the stage among the Hungarian villages in Roumania, the first to show the world the dance traditions of the greatest eastern ethnic group of the Hungarian, called the Szeklers. In the early forties the ensemble joined the Pearly Bouquet movement in Hungary which - during its close to ten years of existence - regularly organized annual performances in Budapest with the participation of the peasant groups of some hundred Hungarian villages.

The author describes the conditions under which the ensemble was created, the organization of the programmes, of the performances including reviews published in daily papers and in the literature. Some characteristic dances are registered in Labanotation. Among these the male dances, what are called csördögölő ("barn stamping", nos 1 and 2; Charts XII-XVII) can be looked upon as dance publications of the highest ethnographic value; the couple dances already display features of staging, of simplifying stylization (nos 3 to 6, Charts XVIII-XXI).





1980 - 1981